

Coperta de EPAMINONDA TIOTIU

POETICA AMERICANĂ

ORIENTĂRI ACTUALE

Studii critice, antologie, note
şi bibliografie
de

MIRCEA BORCILĂ
Facultatea de filologie
Universitatea „Babeş — Bolyai"
Cluj-Napoca

RICHARD McLAIN
Department of English
State University of New York
Binghamton

Editura Dacia
Cluj-Napoca 1981

Lector: VASILE IGNA
Tehnoredactor: A. MOLNÁR

Apărut: 1981. Bun de tipar: 15. 04. 1981. Comanda nr.: 2064.
Coli de tipar: 24. Hîrtie velină de 70 g/mp.
Format 16/61 × 86

Tiparul executat sub comanda nr. 36/1981
la Intreprinderea Poligrafică Cluj,
Municipiul Cluj-Napoca B-dul Lenin nr. 146
Republica Socialistă România



CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE

Volumul de față urmărește să ofere o imagine sumară asupra încercărilor întreprinse în S.U.A., în ultimele două decenii, în direcția întemeierii poeticii pe bazele unor noi concepții lingvistice. Încercările și soluțiile de această natură nu se restrîng, desigur, la domeniul nord-american, dar opțiunea noastră pentru prezentarea acestei sfere de preocupări a fost determinată atît de ponderea obiectivă a cercetărilor în cauză pe plan internațional, cît și de faptul că această zonă a rămas, pînă în prezent, cea mai puțin cunoscută cititorilor de limbă română.

Pentru a realiza imaginea sintetică urmărită, am fost nevoiți să acordăm — pe lîngă selecția de articole severă și, inevitabil, insuficientă — un rol deosebit de important studiilor celor doi editori, studii pe care le-am dorit „critice" în sensul superior în care s-a impus acest termen, în ultima vreme, în umanistica noastră. Cel dintîi, mult mai extins, urmărește (cu precauții, pînă la cele de ordin tipografic) și o INTRODUCERE în problematică a cititorului român nespecialist, printr-o încadrare a contribuțiilor vizate între coordonatele lor mai generale și prin cîteva succinte raportări la contextul european și românesc al cercetării. Cel de-al doilea studiu, aparținînd unui reputat specialist american, este menit să ofere o CONCLUZIE autorizată asupra dezbaterilor prezentate în volum și să exprime o opinie proprie asupra șanselor și direcțiilor de dezvoltare, în viitor, ale acestor preocupări.

Studiile și articolele reținute în ANTOLOGIE au fost selectate, cu o singură excepție, din reviste de specialitate, în inten-

ția de a oferi, pentru fiecare din cele 3 orientări mari schițate în introducere, un număr minim de texte reprezentative. Precizăm că aceste texte nu sînt menite să ilustreze, neapărat, faza cea mai avansată a cercetării în direcțiile respective — obiectiv care ar fi fost foarte greu de realizat, dealtfel, într-un domeniu „în explozie“ ca acesta. Am încercat să reținem, însă, pentru fiecare secțiune, contribuțiile care s-au dovedit cele mai rezistente, și pe care le-am considerat indispensabile, fie în elaborarea principiilor fundamentale ale orientării respective, fie în formularea unor soluții parțiale sau a unor posibilități de dezvoltare ulterioară. Referitor la data de apariție, studiile și articolele reținute se dispun, în ordinea inserării în volum și pe secții, după cum urmează (cu indicațiile reperabile în Bibliografie): S. R. Levin, 1965b; S. R. Levin, 1971b; M. Reddy, 1973; Elizabeth C. Traugott, 1973b; R. Ohmann, 1971b; R. Ohmann, 1973; J. R. Searle, 1975; S. E. Fish, 1976a; W. Labov și J. Waletzky, 1967; S. E. Fish, 1970; Elizabeth W. Bruss, 1978. Cu excepția unor pasaje din textele lui S. R. Levin, 1965b, M. Reddy, 1973 și S. Fish, 1970, 1976a, articolele au fost preluate în românește integral sau cu omisiuni minore (impuse de traducere sau de natură tehnică), menționate de fiecare dată; titlul celui dintîi articol a fost modificat în acord cu precizările ulterioare ale autorului (cf. S. R. Levin, 1971b, p. 40).

NOTELE editorilor, marcate în text cu * (asterisc), au fost reduse, în general, la minimum, mărginindu-se la semnalarea conținutului omisiunilor și a dificultăților de traducere sau la explicitarea cîtorva termeni sau aluzii din texte, a căror înțelegere ni s-a părut absolut necesară la lectură. Trimiterile la textele incluse în volum au fost inserate între paranteze drepte și/sau specificate prin infra, supra etc.

În BIBLIOGRAFIE am consemnat indicațiile exacte atît ale articolelor reținute, cît și ale trimiterilor din corpul și notele acestora (indiferent dacă acestea constau în referințe bibliografice complete sau numai în indicația numelui autorului și anului). Am înregistrat, aici, de asemenea, trimiterile bibliografice din studiile editorilor (cu excepția celor care vizau domeniul de

cercetare românesc). În tehnica bibliografierii, am preluat sistemul american de indicare a titlului de articol între ghilimele și a revistei prin cursiv, sistem care a fost adoptat la noi în unele reviste și lucrări de specialitate.

Traducerile articolelor au fost realizate de studenții menționați în Cuprins sub îndrumarea directă a editorului român, care a procedat la o nouă confruntare cu originalul și la o revizuire înaintea încorporării în volum. Precizăm că, pentru a ne menține cît mai aproape de intențiile și stilul autorilor prezentați, am convenit să se păstreze și cîteva din particularitățile ortografice ale originalelor.

Dorim să ne exprimăm aici întreaga recunoștință profesorului Richard McLain, Directorul Centrului de Textologie de la Universitatea Statului New York, Binghamton, fără aportul decisiv al căruia realizarea acestui volum n-ar fi fost niciodată posibilă. Deși punctele noastre de vedere nu puteau fi, evident, întotdeauna coincidente, nutrim speranța că, prin această colaborare — fructificată cu sprijinul generos al conducerii editurii „Dacia“ și cu ajutorul concret al poetului și editorului Vasile Igna, fin și competent interpret al literaturii americane —, am putut ușura cititorului român accesul la principalele „piese“ din dosarul unei pasionante dezbateri științifice. „Verdictul“ rămîne, firește, ca întotdeauna, privilegiul cititorului.

M.B.

NOTĂ ASUPRA AUTORILOR ANTOLOGAȚI

Samuel R. Levin *este absolvent al Universității din Pennsylvania, promoția 1956. În prezent este profesor de lingvistică engleză la Hunter College din cadrul lui City University of New York. Dintre lucrările sale mai importante menționăm:* An Anglo-Frisian Morphological Correspondence *(1960),* Linguistic Structures in Poetry *(1962),* Essays on Language and Literature *(editată, împreună cu Seymour Chatman, în 1967) și, mai recent,* The Semantics of Metaphor *(1977).*

Michael Reddy *este în prezent profesor la Departamentul de literatură engleză din cadrul Universității Columbia, New York. A publicat numeroase articole în domeniul semanticii și stilisticii. Dintre lucrările mai extinse menționăm, în primul rînd:* Reference and Metaphor in Human Language *(1972).*

Elizabeth Closs Traugott *este absolventă a Universității din California, Berkeley (1964). În prezent este profesor de lingvistică și limba engleză la Stanford University în Palo Alto, California. A publicat mult în domeniul lingvisticii generale, al istoriei limbii engleze și al stilisticii. Dintre lucrările mai importante menționăm:* A History of English Syntax *(1972).*

Richard Ohmann *este absolvent al Universității Harvard (1960). Din 1966 este profesor de engleză la Wesleyan University, în Middletown, Connecticut. Între 1966 și 1978 a fost directorul revistei* College English, *o importantă publicație pedagogică pentru profesorii universitari americani. A publicat și a făcut parte din colegiul de redacție al mai multor reviste americane și europene. Dintre cărțile sale, menționăm:* Shaw: The Style and the Man *(1962),* English in America *(1976).*

John R. Searle *este în prezent profesor și șeful Departamentului de filozofie la University of California, Berkeley. Este absolvent al Universității din Oxford. Este membru al Academiei Americane de Arte și Științe și a funcționat, pînă în prezent, ca profesor vizitator la Universitatea din Oxford, University of Michigan, și la Massachussets Institute of Technology. În 1975 i s-a decernat prestigiosul premiu Guggenheim. A publicat mult în domeniul filozofiei limbii. Cartea sa cea mai reprezentativă este* Speech Acts *(1968), o lucrare fundamentală în acest domeniu.*

Stanley E. Fish *este absolvent al Universității Yale. În prezent este profesor de limba engleză la The Johns Hopkins University. În 1969 a primit premiul Guggenheim. Este unul dintre cei mai activi și mai reputați exegeți literari de limbă engleză. Dintre cărțile sale, menționăm:* John Skelton's Poetry *(1965),* Surprised By Sin: The Reader in Paradise Lost *(1967),* Seventeenth Century Prose *(1971),* Self-consuming Artifacts: the Experience of Seventeenth Century Literature *(1972),* The Living Temple *(1978). Profesorul S. Fish este o prezență prestigioasă în revistele științifice americane și la diverse congrese și conferințe literare și lingvistice.*

William Labov *este în prezent profesor de lingvistică la University of Pennsylvania, în Philadelphia. Prof. Labov este o figură eminentă în disciplina, în curs de dezvoltare, a sociolingvisticii. El a introdus aplicarea unor metode din sociologie, antropologie și psihologie și a dezvoltat modalități și tehnici noi în studiul variației lingvistice. Este un colaborator de prestigiu la revistele lingvistice americane. Între operele sale mai importante, fundamentale pentru această disciplină sînt:* The Social Stratification of English in New York City *(1966),* Sociolinguistic Patterns *(1972),* Language in the Inner City *(1972).*

Joshua Waletzky *a fost unul dintre studenții lui W. Labov, în timpul cercetărilor sociolingvistice pe teren, și a colaborat cu profesorul său la elaborarea uneia dintre lucrările cele mai cunoscute ale acestuia:* Narrative Structures: Oral Versions of Personal Experience. *A contribuit în mare măsură la furnizarea materialului faptic pe care s-a clădit această cercetare.*

Elizabeth W. Bruss *predă, în prezent, la Amherst College, în Amherst, Massachussetts. Preocupările ei se manifestă, îndeosebi, în domeniile poeticii, antropologiei lingvistice și semioticii culturii. A publicat, în aceste domenii, în diverse reviste de specialitate din SUA și Europa.*

R. McL.

I

INTRODUCERE

NOI ORIZONTURI ÎN POETICA AMERICANĂ

Mircea Borcilă

Deceniile din urmă au însemnat, fără îndoială, un moment crucial și pentru destinele poeticii americane. Împărtășim convingerea că marile mutații înregistrate în acest timp și spațiu cultural comportă o semnificație și o fecunditate aparte nu numai pentru contextul nord-american, ci și pentru istoria disciplinei, în general. Ceea ce se poate repera imediat, cu ochiul liber, în acest context, este un proces complex și contradictoriu, prin care se ajunge, în cele din urmă, la o transformare radicală și o reîntemeiere a studiului artei verbale pe baze cu totul noi. Nu e greu de observat, evident, că acest proces — comparabil cu o „revoluție științifică", în sensul strict al termenului (Th. S. Kuhn, 1970), sau, metaforic vorbind, cu o adevărată moarte și resurecție, transfigurată, a Poeticii — are loc, aici, cu o întîrziere considerabilă în raport cu anticipările „formaliste" și structuraliste europene. S-ar putea argumenta, însă, că tocmai această întîrziere, datorată unor condiții cultural-istorice specifice, conferă revoluției americane ritmul și coordonatele ei definitorii. Astfel, emergența mai tardivă a unei poetici bazate pe o teorie științifică a limbii trebuie considerată, fără îndoială, în strînsă legătură cu persistența tipului de paradigmă „literară" reprezentat de „Noua Critică", precum și, mai ales, cu dezvoltarea particulară a lingvisticii structuraliste americane, care a dus la o separație și autonomizare mult mai netă în raport cu studiile literare. Deși, pe la sfîrșitul deceniului al 6-lea, acești factori încetează de a mai fi activi, poetica nu va reuși, totuși, să se constituie, în S.U.A., ca disciplină lingvistică, decît după o perioadă de grave confuzii și rătăciri, determinate tocmai de o greșită înțelegere a raporturilor dintre studiile lingvistice și cele literare, care tindea să genereze o nouă „schismă" și să reanime vechi și perimate iluzii. Cînd, în a doua jumătate a deceniului al 7-lea și începutul celui de-al

8-lea, perspectiva proprie poeticii reușește, în cele din urmă, să se impună și în cercetările lingvistice americane asupra literaturii, aceste cercetări vor avea, în schimb, șansa de a se întemeia pe o viziune epistemologică și o concepție asupra limbii care depășesc, în măsură considerabilă, premisele lingvisticii și, implicit, ale poeticii structuraliste. Nașterea și înflorirea noii poetici americane confirmă, astfel, întru totul, și ilustrează pregnant relația de intercondiționare profundă care există între progresul științei literaturii și stadiul de dezvoltare al teoriei lingvistice. Într-un moment cînd, în Europa, în pofida tradițiilor mai solide, poetica este greu încercată, în primul rînd în domeniul romanic, de o profundă criză — care reflectă, după convingerea noastră, criza lingvisticii structuraliste —, în S.U.A. curentele lingvistice viguroase afirmate în ultimele două decenii dau un nou impuls investigațiilor asupra specificității artei verbale și deschid noi orizonturi teoriei poetice. Se poate vorbi, chiar, de întemeierea, în această perioadă, pe baza contribuțiilor lingvisticii nord-americane, a trei perspective de abordare sau domenii distincte ale poeticii: *poetica generativ-transformațională, poetica ilocuționară* și *sociopoetica*. O evaluare a cuceririlor, incontestabile, ale acestor noi orientări, ca și o circumscriere a limitelor lor, inerente, va trebui să urmărească, însă, pe rînd, fiecare din momentele constitutive ale procesului istoric prefigurat aici.

1. Tipul de paradigmă teoretică net dominant pînă în anii '60 în studiile literare americane este cel inaugurat prin mișcarea cunoscută sub numele, foarte cuprinzător, de „Noua Critică" *(New Criticism)*, impusă cu autoritate din 1938, de la publicarea celebrei lucrări a lui Cleanth Brooks și Robert Penn Warren, *Understanding Poetry* (1938). Cum se consideră de cele mai multe ori, și cu dreptate, „Noua Critică" a instaurat, de fapt, în exegeza literară americană, cea dintîi ipostază autentică a p o e t i c i i, ca domeniu disciplinar aparte: această mișcare „critică" urmărea, în concret, un studiu programatic al operei literare în ceea ce are aceasta specific, distinctiv, dincolo de toate implicațiile de natură alogenă, care pot fi și sînt prezente în text, dar care nu îi definesc diferența specifică în raport cu tot ceea ce *nu* este l i t e r a r[1]. Paradoxul constitutiv al acestei poetici — ca al tuturor poeticilor 'prelingvistice', dealtfel — rezidă, însă, în faptul că, deși își propune să definească specificul obiectului literar prin calitatea lui de artă *verbală* sau de artă „în și prin cuvînt", ea nu își poate studia și explica, în comprehensiune, obiectul astfel delimitat, întrucît nu posedă o concepție clar articulată asupra mecanismelor interne ale limbii.

Manifestînd, de la început, o accentuată sfială față de teorie — caracteristică, dealtfel, în general gîndirii științifice americane a vremii —, reprezentanții „Noii Critici" au încercat să soluționeze această situare paradoxală inițială prin orientarea cercetărilor într-o direcție primordial empirică și i n d u c t i v ă ; ei au căutat, astfel, să-și dirijeze investigațiile spre analiza unor texte literare *individuale*, urmărind să evite, pe cît posibil, orice principii sau baze aprioristice de teorie a limbajului și să amîne, în același timp, cu precauție, formulările generalizatoare. Credința în posibilitatea și securitatea unei abordări de această natură s-a dovedit, însă, ca întotdeauna în asemenea cazuri, riscantă și înșelătoare. În locul principiilor acceptate și formulate explicit, analiștii textului literar au fost obligați să recurgă, în mod inevitabil (cum a demonstrat, mai întîi, M. Krieger, 1969, p. 142—155), la presupoziții adhoc, ilustrînd, fără să vrea, prin însăși a t i t u d i n e a l o r e p i s t e m o l o g i c ă și prin p r o c e d u r i l e c o n c r e t e adoptate, o anumită „teorie" sau „concepție" implicită asupra artei verbale și, indirect, asupra limbii în general. Astfel, din dorința legitimă de a delimita obiectul literar în specificitatea lui, prin excluderea tuturor considerațiilor exterioare, nerelevante, de natură sociologică sau psihologică, cei mai mulți dintre reprezentanții „Noii Critici" își focalizează investigațiile asupra structurii verbale a textului, eliminînd orice date referitoare la procesul de producere a sensului (ex. intenții, finalități) sau la cel de recepție a lui (ex. efecte, reacții la lectură etc.). Această restricție inițială va fi argumentată incisiv și polemic, iar luarea în considerare a unor factori „exteriori și nerelevanți" de genul celor menționați va fi condamnată, în repetate rînduri, ca ilustrînd două ipostaze ale unei „erori capitale" în exegeza literară dintotdeauna, — ipostaze denunțate cu termenii de „Eroare Intențională" și „Eroare Afectivă" (W. K. Wimsatt, Jr., M. C. Beardsley, 1946, 1949, în W. K. Wimsatt, Jr., M. C. Beardsley, 1954). Nu vom discuta, aici, măsura în care această „reducție euristică" s-a dovedit practic justificată și metodologic fecundă pentru studiile literare aplicate americane (vezi și *infra*, p. 318). Ceea ce interesează deocamdată este să observăm că decizia la care ne referim nu este, nici pe departe, atît de „genuină" și de lipsită de „prezumții speculative" pe cît ar fi dorit s-o

acrediteze promotorii ei. Restricția menționată presupune, astfel, obligatoriu, credința că specificul artei verbale trebuie căutat în structura operei înseși, mai precis în structura ei lingvistică formală, în raport cu care orice alt element ar fi exterior și nerelevant; această credință implică, însă, la rîndul ei, în mod necesar, și o anumită concepție asupra limbii, în general, concepție conform căreia sensul lingvistic este considerat ca fiind dat în structuri (în forma verbală) și el trebuie (și poate fi) „descoperit" și definit independent de orice intenții și activități ale emițătorului și receptorului care manevrează aceste structuri. Urmărind procedurile concrete adoptate în analizele acestor critici, se poate distinge, de asemenea, convingerea în esența non referențială a limbajului în poezie, convingere care își are, dealtfel, un temei explicit în teoretizările — mai vechi, dar de persistent prestigiu, — ale lui I.A. Richards (1924/1974, p. 249—258). În consecință, nu va fi greu de probat, credem, că noțiunile centrale cu care vehiculează această mișcare „critică" — cele de ambiguitate, ironie, paradox —, departe de a reprezenta rezultatele unui demers pur inductiv, se bazează, de fapt, pe (și izvorăsc din) aceste presupoziții fundamentale asupra naturii sensului lingvistic, în general, și a celui poetic, în special (cf. și K. Cohen, 1972; R. Fowler, 1972, p. 22).

La o analiză mai aprofundată, această primă ipostază a poeticii se va dovedi, așadar, întemeiată, în esență, pe aceeași paradigmă științifică pe care s-a clădit (și menținut) și poetica europeană în relativ lunga ei perioadă *formalistă* și care stă, în ultimă instanță, și la bazele lingvisticii structuraliste. Diferența specifică a poeticii americane, în această etapă, este dată, în primul rînd, de faptul că ea nu ajunge la o explicitare sistematică a fundamentelor ei teoretice și nu se poate bucura, prin urmare, de statutul autonom și de profilul științific al cercetărilor europene. Iar una din rațiunile mai adînci ale acestei situații trebuie căutată, credem, — pe lîngă atitudinea epistemologică deja sesizată și fixarea cu obstinație asupra textului *individual* —, în împrejurarea că o colaborare de principiu cu știința limbii s-a dovedit aici multă vreme imposibilă, din cauza premiselor teoretice și metodologice foarte înguste între care se baricadase — cum vom vedea— lingvistica structuralistă americană, încă de la întemeierea ei. Absența unei teorii științifice a limbii în general și a limbajului poetic în special a făcut, pe de altă parte, ca cercetările americane să fie

mult mai vulnerabile la atacurile dinafară decît cele din spațiul european și, în cele din urmă, să se orienteze centrifug, într-o mișcare de abandonare treptată a domeniului propriu. Dincolo de soluția concretă pe care i-o opune (și care echivalează, de fapt, cu o reinstaurare a vechiului dualism aristotelic: *conținut* [„extralingvistic"] — *formă* [„lingvistică"]), reacția polemică vehementă a „Școlii de la Chicago" (cf. S. Crane, 1952) a semnalat, în esență, tocmai această slăbiciune fundamentală a „Noii Critici". Neputînd ajunge pe cale proprie la o concepție coerentă asupra mecanismelor limbii și neavînd posibilitatea împrumutării ei din lingvistică, acest tip de exegeză literară s-a găsit tot timpul în fața aceleiași dileme fără scăpare: sau renunță la ambițiile ei științifice și se convertește, total, în *critică* pur și simplu, fără să-și mai asume statutul și obiectivele poeticii; sau încearcă să se desprindă de critică și să se întemeieze teoretic, dar atunci va fi nevoită să se orienteze spre o abordare mai generală, filozofică sau estetică, ce nu poate reține și explica, în mod adecvat, tocmai trăsăturile distinctive ale literaturii ca manifestare *verbală*. Soluțiile propuse în deceniile 6 și 7 pentru depășirea acestei situații dilematice nu reușesc, după opinia noastră, decît să demonstreze, o dată mai mult, necesitatea imperativă a fundamentării poeticii pe o teorie, explicită și sistematică, a limbajului. În acest sens pot fi evaluate dezvoltările, atît de fecunde în multe privințe, ale teoriei substratului mitic al literaturii, la Ph. Wheelwright (1954; 1962) și N. Frye (1957/1972; 1963) sau eforturile lui W. K. Wimsatt, Jr. de a pune exegeza literară americană pe bazele unei concepții semiotice (W. K. Wimsatt, Jr., M. C. Beardsley, 1954). Se poate conchide, în orice caz, că momentul de criză profundă în care ajunge „Noua Critică" în anii '60 este determinat, în primul rînd, de imposibilitatea unei exploatări sistematice a capacităților explicative ale paradigmei în care se înscrie și că, din această cauză, dezintegrarea mișcării era inevitabilă.

2. Paralel cu acest proces, în cultura americană a timpului are loc, însă, un alt fenomen, ale cărui consecințe ultime asupra poeticii vor fi considerabile: fenomenul „invaziei" lingvisticii în cîmpul cercetărilor literare. Cum am anticipat deja, lingvistica structuralistă s-a dezvoltat multă vreme, în S.U.A., într-un cadru sensibil mai autonomizat și mai îngust decît cel al lingvisticii europene. Adoptînd modelul abordării „behavioriste" a lui J. B. Watson în psihologie, Leonard Bloomfield

impusese, încă din 1933, restrîngerea obiectivelor cercetării lingvistice la acele situații în care limba era considerată a funcționa ca instrument pur „practic“ — un fel de „substitut“ pentru alte forme de „comportament simbolic“, cum ar fi gesturile, acțiunile etc. (cf. L. Bloomfield, 1933/1961, p. 21—41). Una dintre consecințele majore ale acestei restricții a obiectivului a fost ruptura cu tradițiile literare și filologice ale lingvisticii, care aici s-a dovedit mult mai radicală decît în orice alt context cultural și care a determinat o eliminare totală a textelor literar-artistice din cîmpul de preocupări al lingvistului. Dezvoltarea firească a cercetărilor a dus, însă, cu timpul, cum era inevitabil, la ridicarea acestei interdicții, care — dacă s-a putut justifica, la început, prin rațiuni temporare de ordin metodologic — s-a dovedit, în cele din urmă, artificială și păgubitoare pentru ambele domenii. Un rol decisiv în acest proces de reapropiere a lingvisticii de studiul textelor literare trebuie să-l fi avut, desigur, pe de o parte, aportul unor lingviști poeticieni — între care se cuvine să fie menționată, în primul rînd, și în acest context, activitatea lui Roman Jakobson —, iar pe de altă parte, și mai ales, extraordinarul impuls pe care îl primesc cercetările lingvistice americane, începînd din 1957, odată cu primele afirmări ale teoriilor generative.

Impactul „exploziei“ granițelor tradiționale ale lingvisticii structurale americane asupra studiilor literare este anunțat, cu emfază, chiar în 1957, de către Harold Whitehall, care își încheie un scurt articol cu convingerea că „pegasul poeziei va fi condus în ocolurile Parnasului *nu* de către un reprezentant al «Noii Critici» și nicidecum de un exeget literar tradițional, ci de către un lingvist“ (Whitehall, 1957, p. 145). Este important să observăm, însă, din primul moment, că entuziasmul profetic al acestei declarații ambigue nu se referă, cum s-ar putea crede, la o (nouă) c o n c e p ț i e asupra limbii, pe care lingvistica — depășind restricția inițială bloomfieldiană — urma s-o aducă în cîmpul cercetărilor literare, ci la t e h n i c i l e și i n s t r u m e n t e l e m e t o d o l o g i c e r i g u r o a s e de care „Noua Critică“ nu beneficiase și cu care lingviștii puteau să abordeze acum (și) textul literar. Precizarea este valabilă, în cea mai mare parte, pentru întregul curent de cercetări lingvistice asupra literaturii din deceniul următor, curent ce avea să declanșeze numeroase neînțelegeri și confuzii. Controversele stîrnite de aceste cercetări lingvistice au fost cu atît mai aprinse, în contextul american, cu cît culegerile masive de

studii și articole din această perioadă (începînd cu cea a lui Th. A. Sebeok, din 1960, în urma conferinței de la Bloomington, reeditată mereu; și continuînd cu S. Chatman și S. R. Levin, 1967; G. Love și M. Payne, 1969; D. C. Freeman, 1970; la care trebuie adăugată, parțial, și cea a lui B. B. Kachru și F. W. Stahlke, 1972) au reușit aici — mai mult decît în orice altă parte — nu numai să impună legitimitatea unor asemenea cercetări, ci și să acrediteze ideea constituirii unei noi „discipline științifice“, ca ramură a lingvisticii, denumită, foarte oscilant, „l i n g v i s t i c ă a p l i c a t ă l a s t u d i u l l i t e r a t u r i i“, „c r i t i c ă l i n g v i s t i c ă“ sau — cu un termen și mai derutant, în raport cu tradiția filologică europeană, dar care predomină și astăzi în contextul nord-american — „s t i l i s t i c ă“; și, ceea ce este mai semnificativ, această nouă „disciplină“ a ajuns să fie considerată (și în afara cercului ei de aspiranți), în termeni mai mult sau mai puțin expliciți, ca menită să substituie sau să facă pur și simplu inutilă orice altă abordare „științifică“ a textului literar[2].

Confuziile grave create de acest nou curent de cercetări își trag originea, de fapt, în primul rînd, din modul eronat în care au fost înțelese relațiile dintre abordările lingvistice și cele literare asupra textului poetic. Pornind de la premisa justă că o cercetare specifică a textului literar nu se poate întemeia științific decît pe bazele lingvisticii — premisă argumentată cu strălucire de Roman Jakobson în celebrul, astăzi, „cuvînt conclusiv“ la conferința de la Bloomington (R. Jakobson, 1960/1964) —, mulți dintre promotorii americani ai „lingvisticii aplicate“ au crezut că această întemeiere științifică a studiilor literare se realizează, automat, printr-o exersare directă sau „aplicare“ imediată a metodelor și procedeelor elaborate deja în lingvistică la analiza enunțurilor din textele literare. Se credea, cu alte cuvinte, că întreaga problemă a „științificizării“ studiilor literare se poate rezolva prin — și se reduce, dealtfel, la — un simplu t r a n s f e r m e t o d o l o g i c din domeniul cercetărilor lingvistice. Această credință s-a dovedit, însă, a fi o imensă iluzie, izvorîtă din nesocotirea unor factori de importanță cardinală. S-a uitat, astfel, mai întîi, că lingvistica modernă s-a putut constitui, ca domeniu științific autonom, și și-a putut elabora, deci, conceptele instrumentale proprii, numai printr-o severă reducție euristică, ce excludea, din capul locului, între altele, t o c m a i ipostaza funcționării artistice a limbajului. A propune, așadar, o aplicare directă și mecanică a conceptelor lingvistice, elaborate *pe*

baza excluderii aspectului artistic al limbii, la analiza enunțurilor din textele literare nu poate însemna, în ultimă instanță, decît o extrapolare total ilegitimă. În loc să se orienteze ca un genuin efort interdisciplinar, menit să înlăture treptat, și la diverse nivele, „prăpastia" dintre cele două domenii, cele mai multe dintre studiile americane de „stilistică" ale deceniilor 6—7 au urmat, din păcate, calea acestei grosiere extrapolări, încercînd să se constituie într-un fel de „para-disciplină", prin ignorarea premiselor divergente ale celor două abordări specifice și conectarea lor într-o relație de natură „parazitică" (R. Bailey, 1972). Pe cîtă vreme exegezele literare tradiționale, nonlingvistice (inclusiv cele ale „Noii Critici"), nu puteau urmări, așadar, decît genul proxim al literaturii *ca artă,* fără să fie în stare să-i definească diferența specifică de artă *verbală,* noul tip de abordare lingvistică, reduce, de cele mai multe ori, din capul locului, fenomenul literar la aspectul lui verbal comun, fără să ia în considerare funcția aparte a limbii în poezie. Dimensiunea autentică a artei verbale, caracteristică literaturii, rămîne, astfel, de regulă, obnubilată și abandonată, la granița dintre cele două domenii, ca un teritoriu al nimănui, un *no man's land.* În măsura în care unele dintre cercetările de lingvistică din această perioadă urmăresc să țină seama, totuși, de funcționarea artistică a limbii în textele literare, aceste încercări se fac vinovate, după opinia noastră, de nesocotirea unui alt factor crucial, anume cel al necesității de a se delimita clar obiectivele specifice ale diverselor abordări din cîmpul cercetărilor literare. Sub eticheta de „lingvistică aplicată", „stilistică" sau „critică lingvistică" se cuprind, astfel, — atunci cînd nu avem a face cu simple exersări de tehnici și procedee din lingvistică fără nici o altă finalitate — cel puțin trei tipuri de studii cu obiective (ce sînt sau ar trebui să fie) fundamental diferite: studii de c r i t i c ă propriu-zisă și/sau de h e r m e n e u t i c ă l i t e r a r ă, orientate spre elucidarea unor trăsături și fenomene lingvistice din anumite opere literare individuale (ce ridică, de obicei, probleme dificile în fața interpretării); studii de s t i l i s t i c ă l i t e r a r ă, orientate spre definirea unor trăsături caracteristice unor scriitori sau opere izolate; și, în sfîrșit, studiile ce s-ar orienta net spre definirea unei specificități a artei verbale și care ar intra în domeniul strict al p o e t i c i i. În realitate, toate aceste abordări diferite se ascund și se confundă, atît sub denumirile înșelătoare ale acestei „discipline", cît și în investigațiile concrete realizate sub egida ei.

În sfîrșit, se poate argumenta că acest curent de cercetări lingvistice n-ar fi putut aspira, în nici un caz, cu îndreptățire, spre realizarea obiectivelor unei poetici științifice, din cauza orientării lui epistemologice generale. Marea majoritate a acestor abordări continuă, de fapt, spiritul pozitivist-mecanicist al lingvisticii „post-" sau „neo-bloomfieldiene", prin caracterul nonteoretic, strict operațional, precum și prin orientarea esențial descriptivistă și taxonomică, ce nu se deosebește, în esență, de concepția distribuționalistă ilustrată, la superlativ, de Z. S. Harris (1951). Chiar și atunci cînd fac apel la concepte și metode din lingvistica generativă, aceste abordări tratează, de obicei, fenomenele lingvistice din textele literare ca și cum acestea ar aparține unui corpus de fapte complet necunoscute (similar unei limbi străine), în fața căruia cercetătorul pornește *de la zero,* avînd sarcina principală de a elabora „p r o c e d u r i d e d e s c o p e r i r e" de natură strict formală, prin care să identifice, descrie și clasifice trăsăturile constante, definitorii, ale „gramaticii" corpusului. Cele mai multe dintre aceste cercetări *(exempli gratia!)* urmăresc, de fapt, depistarea unor asemenea trăsături în enunțurile literare în special la nivelul fonologic și sintactic de suprafață, fără nici o referire la *valoarea (sensul* sau *funcția)* caracteristică a elementelor și structurilor respective în contextul lor specific. Or, este evident că cercetările de acest gen — care conduc, de obicei, în mod invariabil, la „descoperirea" și inventarierea unor „deviații" lingvistice (formale) în poezie —, oricîtă justificare ar avea ca exercițiu de lingvistică aplicată, nu se pot dovedi relevante, ca atare, pentru studiul artei verbale (cf., de ex., critica lui G. Messing, 1971). Pe de altă parte, majoritatea studiilor lingvistice care încearcă, totuși, o corelare cu dimensiunea semantică specifică textului literar reflectă, în esență, aceeași atitudine epistemologică, urmărind să „descopere" trăsături de sens presupuse inaccesibile observației directe, printr-o descriere și o analiză „obiectivă" a structurilor formale. Critici devastatoare, formulate mai ales în prima jumătate a deceniului 8, au demonstrat, însă, fără putință de apel, că, și în această direcție, pretențiile lingvisticii se dovedesc cu totul nefondate. S-a relevat, astfel, mai întîi, că sporul de cunoaștere ce se propune pe această cale este, de obicei, minim sau chiar neînsemnat în raport cu cel obținut (de exegeza literară tradițională) pe baza unor proceduri pur intuitive, „neștiințifice". Mai mult încă, nici acest „cîștig", oricît de modest, pe care și l-ar putea revendica analiza lingvistică, nu prezintă nici o

garanție științifică, întrucît trecerea de la descrierea structurilor formale la considerațiile asupra „sensului", „valorii", sau „funcției" acestora se bazează, întotdeauna, în aceste cazuri, pe inducții mai mult sau mai puțin nemotivate. În loc să se justifice prin raportarea la o concepție științifică asupra relațiilor dintre structură și sens, aceste analize se clădesc pur și simplu pe „speranța sanguină că mecanismele analizei lingvistice pot conduce dincolo de o descriere a tiparelor textuale spre o surprindere a actului creator" (R. Bailey, 1972, p. 99). Iar practic, relaționările concrete izvorîte din această „iluzie" seamănă — după cum a demonstrat caustic, dar penetrant, Stanley Fish — mai mult cu cele din manualele de „interpretare a viselor", decît cu procedurile autentic științifice (Fish, 1973a). Rațiunea ultimă a acestui eșec ar putea fi căutată, desigur, cum face acest incisiv critic, în presupoziția fundamentală, comună cu cea a „Noii Critici" și a ideologiei structuraliste în general, conform căreia sensul ar fi „proprietatea unui formalism atemporal" (*ibid.*, p. 140). La un nivel mai imediat, însă, trebuie remarcat că însăși orientarea cercetării lingvistice în direcția formulării unor proceduri strict formale de „descoperire" a trăsăturilor relevante se dovedește izvorîtă dintr-o periculoasă iluzie, deoarece — cum a demonstrat chiar Noam Chomsky de la prima sa lucrare fundamentală (1957, p. 55—56) — cercetătorul limbii nu poate porni niciodată de la *tabula rasa* și nu-și poate propune mai mult decît să expliciteze (sau să conceptualizeze) ceea ce, într-un fel sau altul, el stăpînește deja printr-o „cunoaștere" intuitivă (sau implicită). Încercarea lingvisticii de a descoperi cu mijloace formale „obiective", în enunțurile unui text literar, elemente noi privind utilizarea artistică a limbii — elemente care au putut scăpa unei recepții intuitive — se dovedește, în această lumină, din capul locului, fără speranță. Așa cum argumentează convingător Richard McLain, „lingvistul care pretinde că lingvistica poate revela aspecte noi privind sensul sau valoarea unui text literar contrazice un principiu fundamental al înseși disciplinei pe care o profesează" (McLain, 1976, p. 237). Putem conchide, așadar, împreună cu acest cercetător, că — departe de a însemna o „științificizare" a studiilor literare americane — sporul aparent de rigurozitate și obiectivitate adus de aceste „abordări lingvistice" reprezintă, într-adevăr, „mai degrabă o mistificare, decît o demistificare" (*ibid.*, p. 236; vezi și în acest volum, p. 341).

3. Adevărata întemeiere științifică a poeticii ca disciplină lingvistică nu a putut avea loc, așadar, în S.U.A. decît atunci cînd s-au întrunit cele două condiții fundamentale, pe care nici „Noua Critică" și nici „stilistica" sau „critica lingvistică" nu le-au putut îndeplini: (1) existența unei teorii generale a limbajului, care să-i poată oferi premisele de principiu; (2) formularea, pe această bază, a obiectivelor de cercetare și a conceptelor instrumentale proprii, în funcție de specificitatea unghiului de abordare și a obiectului poeticii. Aceste două condiții s-au putut realiza, după opinia noastră, numai pe măsură ce se asimilează, în cercetările lingvistice americane asupra literaturii, sensul profund al „r e v o l u ț i e i ș t i i n ț i f i c e" pe care o impune, treptat, maturizarea concepției generative a lui Noam Chomsky. O investigație analitică ar putea demonstra convingător, credem, modul cum se constituie condițiile generale menționate pe baza răsturnării totale de „viziune" sau de orientare epistemologică generală, prin care teoriile generative ajung să redefinească, în cele din urmă, sarcinile, obiectul specific și procedurile caracteristice ale științei limbii. (În pofida controverselor și neînțelegerilor, care mai persistă, ni se pare că semnificațiile acestui proces apar, deja, clar și ferm circumscrise în interpretările sintetice ale lui J. Lyons, 1970; H. Maclay, 1971, p.157—182; J. R. Searle, 1972/1974 ș.a.)[3]. Ne asumăm aici doar riscul de a indica elementele principale prin care credem că 'mutația generativă' în lingvistică furnizează premisele generale pentru ceea ce am numit, de la început, 'revoluția' sau „renașterea" poeticii americane. Schițînd sumar aceste premise vom izola, de fapt, în același timp, și atributele genetice cele mai caracteristice ale noii poetici, atribute pe baza cărora se vor putea defini, apoi, diversele construcții teoretice particulare și care le diferențiază pe acestea, din capul locului, atît de paradigma americană tradițională, cît și — într-o măsură considerabilă — de poeticile structuraliste europene.

Cel dintîi element decisiv pe care îl furnizează gîndirea lui Noam Chomsky investigațiilor lingvistice americane în sfera literaturii îl constituie — cum am anticipat deja — o nouă concepție asupra obiectivelor cercetării științifice a limbii și, în general, ale cunoașterii științifice în acest domeniu. Încă din prima sa lucrare importantă (*Syntactic Structures*, 1957, p. 52—56), acest mare savant argumentează că ambiția de a formula „proceduri analitice de descoperire din ce în ce mai complexe și mai elaborate" orientase lingvistica structuralistă

de tradiţie bloomfieldiană — la şcoala căreia se formase el însuşi — într-o direcţie cu totul improprie. Obiecţiile aduse acum din raţiuni mai mult tehnice (imposibilitatea realizării practice a acestui obiectiv) şi în numele unui „scop mai modest" al teoriei lingvistice (cel al „evaluării" diverselor descrieri ale limbii) se vor transforma, ulterior, într-un atac frontal la adresa „viziunii" structuraliste şi din perspectiva unui obiectiv „mult mai important" revendicat cercetărilor lingvistice. Astfel, printr-o serie de lucrări din prima jumătate a deceniului 7, el va impune necesitatea ca lingvistica americană să se emancipeze de sarcina de a asigura posibilitatea tehnică a descrierii limbii (sau de obsesia elaborării unui instrumentar de metode şi procedee de descoperire şi analiză), pentru a se orienta într-o direcţie radical diferită: cea a construirii unei teorii care să e x p l i c e limba. N. Chomsky demonstrează, acum, convingător, că, în măsura în care presupune o asemenea explicaţie, abordarea structuralistă tradiţională implică o „viziune" fundamental greşită asupra naturii limbii. El relevă, astfel, că orientarea strict taxonomică a lingvisticii distribuţionaliste americane reflectă nu numai o concepţie învechită asupra cunoaşterii ştiinţifice în acest domeniu — pentru care scopul final îl constituie observarea şi clasificarea faptelor în sine (ca în botanică, de exemplu) —, ci şi „o viziune taxonomic-behavioristă asupra naturii limbii", fundamental inadecvată în raport cu esenţa d i n a m i c ă şi c r e a t i v ă a fenomenului lingvistic (Chomsky, 1964b, p. 61). Savantul american extinde, de fapt, această critică la nivelul întregii tradiţii structuraliste, inclusiv cea europeană iniţiată de Ferdinand de Saussure, iar argumentele sale se dovedesc — după convingerea noastră — în esenţă justificate, în măsura în care această abordare structuralistă rămîne primordial descriptivă şi clasificatoare, absolutizînd aspectul 'dat', 'supraindividual' al limbii ca „tezaur" sau „sistem de semne". În opoziţie cu această abordare, N. Chomsky va pleda pentru o întoarcere la viziunea humboldtiană şi va promova, în consecinţă, o abordare pe care o numeşte „g e n e r a t i v ă", orientată spre explicarea fenomenului lingvistic ca „proces de producere" a unor structuri, de fiecare dată, noi (N. Chomsky, 1964b, p. 50—62; 1965/1969, p. 5). În această perspectivă, sarcina principală a ştiinţei limbii nu mai poate fi aceea a descrierii şi clasificării structurilor lingvistice, aşa cum se prezintă acestea într-un corpus dat, sau a stabilirii „inventarului de unităţi sistematice" ale limbii, ci ea va consta în explicarea

condiţiilor şi modului în care este posibilă producerea şi înţelegerea, de către un vorbitor, a mulţimii, potenţial infinite, de structuri lingvistice nemaiîntîlnite anterior. Fără să insistăm mai mult, aici, asupra implicaţiilor multiple ale acestei schimbări radicale de perspectivă, să observăm că ea a oferit, pentru prima dată, cercetărilor lingvistice americane asupra literaturii posibilitatea de a se orienta şi dezvolta spre o teorie autentică a limbajului poetic. Noul unghi de abordare permite, astfel, din capul locului, distanţarea netă atît de simplele exersări ale unor metode şi concepte operaţionale, cît şi de orientarea primordial empirică şi inductivă a abordărilor poetice americane tradiţionale. Mai mult decît atît, lingvistul care abordează textele literare într-o perspectivă „generativă", în sensul schiţat, devine interesat nu atît de proprietăţile verbale ale acestor texte ca atare, cît de „modul lor de producere", prin urmare în primul rînd de „potenţialul" din spatele lor sau de „ceea ce le face posibile" (vezi o explicitare a acestei premise generale, în volumul de faţă, p. 164). Această orientare epistemologică va diferenţia, însă, foarte clar, noile investigaţii asupra limbajului poetic şi de abordarea proprie poeticii lingvistice structuraliste. Cum a relevat, cu justeţe, cel mai fervent promotor european al ei (T.A. van Dijk, 1970, p. 66), „viziunea" generativă impune, în poetică, o atitudine mult mai net „speculativă", care vizează mecanismele „ascunse" sau „profunde" ale creaţiei artistice verbale, ce nu pot fi abordate, cu şanse de succes, prin simpla analiză distribuţională a unor trăsături de la suprafaţa enunţurilor. Dacă se deosebeşte, însă, categoric, în acest fel, şi de abordarea de tip retoric — care a fost preluată, dealtfel, în mare măsură, în poetica structuralistă şi care rămîne, în esenţă, taxonomică —, abordarea generativă nu impune, însă, cum s-ar putea crede, reintroducerea explorării „genetice" în studiul artei verbale. Aceasta pentru că — pe de o parte — definirea generativă nu vizează, în sens îngust, numai dimensiunea *emisiei*, ci se referă la procesul de formare (sau „producere") şi înţelegere (re-producere) a structurilor verbale, conceput ca „mod" fundamental de „productivitate" lingvistică, *atît la emisie, cît şi la recepţie;* pe de altă parte, acest „proces" nu este conceput ca un fenomen „psihologic", mai mult sau mai puţin conştientizat, iar abordarea lui nu implică, neapărat, şi descrierea desfăşurării lui în secvenţa temporală originară şi în circumstanţele concrete care l-au putut influenţa. Abordarea generativă îşi propune, în ultimă instanţă, construirea unui model al procesului

de producere spontană, inconştientă, a structurilor verbale în general, iar această sarcină impune cu necesitate recursul la construcţia teoretică ipotetico-deductivă. Trebuie remarcat, însă, de pe acum, că această abordare s-a impus a fi adaptată în cercetarea poetică prin ajustări esenţiale în raport cu formularea ei în teoria lingvistică „generativă“ în sens strict. Astfel, poetica nu şi-a putut asuma, cu îndreptăţire, „idealul“ elaborării unor „gramatici generative“ ca seturi ordonate de reguli care să „specifice“ sau să „enumere“ (= sensul strict matematic al termenului 'a genera') mulţimea infinită a enunţurilor reperabile în toate textele literare existente şi posibile. Un asemenea ideal s-ar fi dovedit, desigur, o „utopie“, cum subliniază, cu dreptate, Roman Jakobson (1973, p. 491). Investigaţia poetică a trebuit să elimine, mai întîi, componentul „predictiv“ al abordării generative din lingvistică, orientîndu-se într-un sens strict explicativ, şi să renunţe, apoi, la ambiţiile „explicitării“ totale, prin formalizarea integrală şi analitică a tuturor proceselor generative implicate în textele literare cunoscute. Această versiune, mai modestă, a abordării „generative“ poate fi considerată drept caracteristică tuturor încercărilor de întemeiere lingvistică a poeticii pe care le vom urmări. Important este să reţinem, aşadar, că atitudinea epistemologică teoretizantă, furnizată de viziunea generativă, se va impune — în pofida unei puternice tradiţii pozitiviste — în mai toate cercetările lingvistice americane asupra literaturii, indiferent de cadrul teoretic particular din care se dezvoltă acestea (teoria generativă în sens restrîns, teoria ilocuţionară sau sociolingvistica). Trebuie observat, în acelaşi timp, de pe acum, că propensiunea „speculativă“ tinde să fie atenuată, gradual, în orientările 'postgenerative', în care — deşi vizarea mecanismelor 'profunde' ale creaţiei artistice verbale rămîne primordială — rolul modelării teoretice şi al procedurilor deductive, în general, va deveni, cum vom vedea, tot mai sever controlat şi limitat.

Un al doilea element esenţial pe care „viziunea generativă“ îl furnizează noii poetici americane s-a dovedit a fi concepţia generală privind „capacitatea“ sau „competenţa lingvistică“ *(linguistic competence)*. Acest concept a fost elaborat treptat de Noam Chomsky (1964b; 1965) şi el desăvîrşeşte, de fapt, sensul noii orientări în lingvistică. Departe de a reprezenta o reformulare a concepţiei despre limbă *(langue)* inaugurate de Ferdinand de Saussure — cum greşit se mai crede, încă, destul de curent —, postularea noului concept fundamental reorientează radical cercetarea lingvistică de la studiul „structurilor“ limbii ca manifestări date ale unui „sistem de semne“ social înspre „ştiinţa intuitivă“ a oricărui vorbitor de a produce şi înţelege aceste — şi oricare — structuri lingvistice ca structuri noi. Prin conceptul de *competenţă*, esenţa fenomenului lingvistic nu mai apare aproximată, aşadar, ca dat „supraindividual“ şi nici ca „stare“, ci ca realitate intuitivă fundamentală a subiectivităţii şi ca proces productiv sau „creativitate“. Obiectivul primordial al cunoaşterii ştiinţifice în acest domeniu se va orienta, în consecinţă, de la enunţurile individului şi structurile acestora înspre intuiţiile sau judecăţile lui despre limbă. Sarcina cercetării lingvistice se va preciza, în această lumină, drept aceea de a „propune o explicaţie pentru intuiţia lingvistică a vorbitorului nativ“ (Chomsky, 1964b, p. 62). Mai precis, lingvistul va trebui să explice în ultimă instanţă (sau să „dea seama de“) această capacitate intuitivă „miraculoasă“ — pe care o are orice vorbitor nativ al unei limbi naturale şi *numai* el — de a produce şi înţelege un număr potenţial infinit de enunţuri „bine formate“ (sau „gramaticale“) în limba sa, pornind de la un număr relativ restrîns de elemente şi reguli învăţate, de a recunoaşte şi discrimina enunţurile „ambigue“, „echivalente“ ş.a.m.d. (v. Chomsky, 1965/1969, p. 4—11). Conform ipotezei fundamentale a lingvisticii generative, această activitate intuitivă care stă la baza manifestărilor lingvistice concrete ale vorbitorilor unei limbi — altfel spus, la baza „performanţei“lor lingvistice — nu se poate explica decît dacă presupunem că orice vorbitor posedă un „sistem internalizat“ de criterii („reguli“) implicite şi de procese generative care o fundamentează şi o face posibilă — sistem ce constituie „competenţa“ sa lingvistică. Pentru a explica natura acestei competenţe, N. Chomsky va postula, în primul rînd, existenţa unei „structuri de adîncime“, a enunţurilor, constînd dintr-un număr restrîns de elemente şi reguli generative universale din care să se poată deriva, apoi, 'structurile de suprafaţă' ale enunţurilor concrete din limbile particulare. Impactul decisiv al acestor distincţii — între 'competenţă' şi 'performanţă', 'structură de adîncime' şi 'structură de suprafaţă' — asupra cercetărilor lingvistice ale literaturii este uşor de sesizat. O asemenea distincţie s-a dovedit nu numai necesară, ci de-a dreptul constitutivă pentru noua poetică americană, în măsura în care disocierea unor dimensiuni corespunzătoare acestor concepte se impunea pentru delimitarea primordială a

realizărilor concrete individuale ale unor opere izolate (domeniul criticii literare și, eventual, al stilisticii) de aspectul mai general care trebuie presupus ca numitor comun, de adîncime, al tuturor manifestărilor creativității verbal-artistice și care constituie obiectul propriu al poeticii sau teoriei literare (vezi discuția de la al X-lea Congres Internațional al Lingviștilor din București, în jurul comunicării lui Morton Bloomfield, 1967/1970, în sp. p. 58, 65). Modul în care apărea definit conceptul chomskyan de 'competență lingvistică' — mai ales prin componenta „intuitivă“ și prin trăsătura principală a „creativității“ — a trezit, în primul moment, chiar speranța că acest concept ar putea sta, ca atare, la baza unei teorii poetice, dat fiind faptul că dimensiunea intuitivă și proprietatea creativă a limbajului au fost resimțite, dintotdeauna, ca esențiale (și) pentru înțelegerea artei verbale. Se întrevedea, în acest fel, posibilitatea reluării, pe baze științifice, a unei faimoase teze a poeticii romantice, care definea, cum se știe, nu numai literatura, ci creația artistică în general, pornind de la aspectul spontan-creator surprins în utilizarea obișnuită a limbii. Teoria generativă nu îngăduia, însă, o asemenea valorificare imediată, în primul rînd pentru că noțiunea chomskyană de „creativitate“ se referă, în sens restrîns, numai la posibilitatea individului de a produce (un „număr infinit de mare“ de) enunțuri nemaiîntîlnite anterior în experiența sa lingvistică, dar enunțuri *de aceeași natură,* strict „gramaticale“. Dimensiunea „noutății“ vizată de această conceptualizare a 'productivității' lingvistice nu cuprinde, în nici un caz, și noutatea pe care o aduc utilizările figurate și artistice ale limbii, și care rămîn în afara cadrului acestei teorii, ca aparținînd domeniului nesistematic al performanței (Chomsky, 1965/1969, p. 11, 15 ș.a.). În opoziție netă față de teza romantică, și în mod paradoxal, creativitatea verbal-artistică va apărea, așadar, în această perspectivă, ca o „deviere“ de la „creativitatea“ limbajului obișnuit. N. Chomsky operează, dealtfel, (1964b, p. 59) o „distincție fundamentală“ între „creativitatea guvernată de reguli“ *(rule-governed creativity),* care se manifestă în activitatea („normală“, „constantă“) a vorbitorului „obișnuit“, de producere și înțelegere a unor enunțuri noi, și „creativitatea schimbătoare de reguli“ *(rule-changing creativity),* care se manifestă, de exemplu, în schimbările „analogice“ și care s-ar apropia mai mult de noțiunea generală de „creativitate“ verbală din teoria romantică și humboldtiană. (Pentru delimitarea expresă de această teorie, vezi Chomsky,

1972a, p. 102. Să mai notăm că, din dorința eliminării oricărei confuzii, lingvistul britanic John Lyons sugerează, mai recent, și o distincție terminologică, propunînd termenul de „productivitate“ pentru procesul chomskyan și rezervîndu-l pe cel de „creativitate“ pentru utilizarea artistică a limbii — Lyons, 1977, p. 76—77). Evitînd, aici, o discuție asupra acestei distincții, să remarcăm doar că cercetările lingvistice asupra literaturii n-au putut recurge cu succes (nici de data aceasta) la o aplicare directă a conceptelor de 'competență' și 'structură de adîncime'. Pentru a-și dovedi fecunditatea în cîmpul cercetărilor literare, aceste concepte trebuiau reelaborate și încărcate cu un conținut propriu, ceea ce presupune, pe de o parte, adecvarea la specificul creativității artistice, iar pe de altă parte extinderea domeniului lor de referință, de la enunțurile izolate la 't e x t e' literare. Rolul distincțiilor chomskyene rămîne, cu toate acestea, crucial, întrucît ele au servit drept model teoretic pentru elaborarea, pe cale analogică, a conceptelor fundamentale ale noilor abordări poetice. Indiferent cum va fi specificat ulterior conținutul acestor noțiuni în perspectiva teoretică 'generativă', propriu-zisă, în cea 'ilocuționară' sau în cea 'sociolingvistică', ele își păstrează o serie de trăsături generale, comune, care provin, evident, din modelarea gîndirii chomskyene și care au făcut posibilă deschiderea spre aceste noi orizonturi în poetica americană. Astfel, conceptul de 'competență poetică' va impune, în principiu, în interiorul fiecăruia dintre contextele teoretice în care va fi elaborat, depășirea restrîngerii la structurile verbale ca atare și orientarea cercetării înspre substratul originator al subiectivității creatoare, factorul primordial al producerii de sens în literatură, mereu presupus, dar de fiecare dată exclus de toate poeticile științifice anterioare. Obiectul central al cercetării nu va mai fi ipostaziat, astfel, în „regularitățile caracteristice“ care apar în textele literare sau în „procedee“ în sine, ca în cazul abordărilor formalist-structuraliste. În acord cu viziunea generativă, esența „poeticității“ va fi căutată, de noile orientări, în capacitatea intuitivă a vorbitorilor de a produce și înțelege aceste „procedee“. Ceea ce trebuie studiat și explicat, în ultimă instanță, se relevă, acum, a fi 'intuiția' sau 'judecata' noastră de „literaritate“ sau „poeticitate“, posibilitatea de a se produce și recunoaște un text ca „literar“ (sau „poetic“). Întrebarea fundamentală a noii poetici americane, în toate direcțiile ei de manifestare, nu va mai fi, așadar: *Care sînt structurile sau procedeele specific literare?*, ci: *Cum e posibilă producerea și*

receptarea intuitivă a unor structuri lingvistice ca structuri (sau 'texte') literare? Iar răspunsul spre care se orientează aceste cercetări este — urmînd, în continuare, analogia cu viziunea generativă — că, în spatele intuiției noastre de „poeticitate", trebuie să presupunem un sistem de 'criterii' implicite care o fundamentează și că, la rîndul lui, acest sistem trebuie să constea dintr-un număr relativ redus de elemente și „reguli productive". Modul în care va fi interpretată, mai specific, natura 'intuiției' sau 'competenței' literare va depinde, evident, de coordonatele teoretice particulare între care va fi elaborat acest concept fundamental. Fiecare cadru teoretic mai restîrns va adăuga, însă, așa-zicînd, numai unele trăsături 'contextuale' la constantele 'nucleare' pe care am încercat să le desprindem aici. Astfel, în cadrul poeticii 'generative' propriu-zise, competența poetică va fi concepută și abordată ca o capacitate universală și specific umană, de natură sintactic-combinatorie și/sau semantic-logică, similară cu și/sau inclusă în facultatea universală a limbajului. În cadrul teoriei 'ilocuționare', competența literară va fi interpretată ca o capacitate de înfăptuire caracteristică a unor acte de limbaj de un tip special (sau a unui discurs literar) și caracterizată, mai ales, prin natura ei intențională și 'convențională'. În sfîrșit, în cadrul sociolingvisticii, competența poetică va fi abordată ca abilitate comunicativă specifică, variabilă în funcție de contextul socio-cultural. Fiecare din aceste orientări va urmări, în ultimă instanță, o definire p r o p r i e a structurii de adîncime a enunțului, textului sau discursului literar. În fiecare caz în parte, vom avea a face, însă, în esență, cu dimensiuni (sau unghiuri de abordare ori chiar „domenii") diferite ale uneia și aceleiași realități intuitive fundamentale, a cărei conceptualizare a devenit posibilă — cum am văzut — numai în perspectiva teoretică deschisă de viziunea generativă.

În sfîrșit, a treia premisă de principiu pe care epistemologia generativă o furnizează încercărilor actuale americane de reconstrucție lingvistică a poeticii — și care decurge, evident, din cele anterioare — este cea a necesității de corelare a intuiției cu ipoteza în procedurile concrete de abordare a textului literar. Am subliniat că demersul radical deductiv propus de teoria chomskyană nu avea șanse să se impună ca atare în cercetarea poetică și că aceasta nu-și putea propune, în nici un caz, „idealul imaginar" de a ajunge la producerea mecanică de poeme, care — supuse, apoi, verificării intuitive a lectorului — să testeze validitatea ipotezelor emise asupra naturii

proceselor generative poetice. N. Ruwet (1972, p. 216) și R. Jakobson (1973, p. 491) au, desigur, dreptate, cînd denunță „utopia" unei poetici „generative" în acest sens. Cu toate acestea, concepția generativă a impus, credem, adevărul axiomatic că rolul controlului intuitiv și al construcției ipotetice trebuie să fie capital și pentru demersul poetic. Această premisă se bazează pe teza, analogă celei generative, că descrierea și inventarierea strict „obiectivă" sau analiza distribuțională formală a oricăror particularități din textele literare individuale nu poate conduce, în nici un fel, la generalizări întemeiate, atîta timp cît nici o procedură mecanică nu poate „descoperi" particularitățile „relevante" sau „pertinente" ale limbii în poezie. Reorientarea cercetării în spiritul abordării generative vine să rezolve, în acest punct, impasul metodologic în care ajunseseră cercetările poetice structuraliste, în versiunea lor „clasică" propusă de R. Jakobson (vezi analizele cuprinse în culegerea sa retrospectivă din 1973). Dezbaterile de extraordinară amploare și intensitate în jurul acestor cercetări[4] au impus, în cele din urmă, adevărul incontestabil că investigația poetică nu poate să procedeze la o analiză „oarbă" a distribuției claselor de elemente lingvistice în text, fără să țină cont de „efectul poetic" sau de „reacțiile intuitive" ale cititorului și/sau analistului. (R. Jakobson recunoaște, dealtfel, el însuși, în mod explicit, acest adevăr; cf. 1973, p. 489). După cum demonstrează convingător S. R. Levin (1971; și în acest volum, p. 115), soluția pe care o propune M. Riffaterre (1959; 1960; 1961; 1966) pentru a depăși acest impas — aceea de a „goli" de orice conținut reacțiile „cititorului-mediu" sau ale „supercititorului" și a le folosi ca simplu stimul al analizei sau indicator pur formal al trăsăturilor textuale pertinente — nu reprezintă, în ultimă instanță, decît o reiterare a unei „proceduri pur behavioriste" (vezi și critica lui S. Fish, 1973a, p. 135). În opoziție cu această procedură, concepția generativă impune, de fapt, o răsturnare de perspectivă, în sensul că datele intuitive nu numai că nu vor fi evitate, ci ele vor constitui *alfa* și *omega* întregii cercetări: analiza poetică va porni de la ele, va fi dirijată de ele și se va supune, în final, unei verificări din partea lor. Departe de a introduce arbitrariul impresionist, acest mod de abordare „prin intuiție" se va dovedi, în realitate, mult mai riguros și — dincolo de toate perfecționările ce i se pot aduce — el trebuie considerat, după opinia noastră, singurul cu adevărat științific. Analiza trebuie să pornească în mod deschis de la „efecte" sau „reacții" in-

tuitive, pentru că acestea provin, de fapt, din „competența" noastră poetică și, ca atare, e l e și n u structurile lingvistice sînt datele fundamentale care trebuie explicate: dacă face abstracție de activitatea intuitivă prin care se produce sensul poetic, analiza lingvistică rămîne pur și simplu fără obiect, efectuîndu-se în gol. Sarcina concretă a cercetării poetice nu poate fi, prin urmare, decît aceea de a oferi o descriere care să expliciteze, în ultimă instanță, ceea ce orice cititor de literatură, inclusiv analistul, face sau știe implicit. Este adevărat că aceste mecanisme intuitive profunde, corespunzătoare „proceselor generative" chomskyene, nu pot fi studiate direct și postulatul fundamental al cercetării este că ele trebuie să aibă c o n s e c i n ț e asupra structurii. Pentru a orienta analiza asupra aspectelor relevante ale structurii *în acest sens,* cercetarea este obligată să procedeze, însă, la o circumscriere preliminară a naturii specifice a proceselor intuitive poetice, care să servească drept ipoteză de lucru și să dirijeze întregul demers analitic. În noua perspectivă metodologică, nici o procedură autentic științifică nu poate evita acest moment constructiv inițial și s-a putut demonstra — după opinia noastră, convingător — că însăși abordarea jakobsoniană își dovedește cu adevărat fecunditatea numai dacă este interpretată în această perspectivă (J. Culler, 1975, p. 55—74). Problema esențială care trebuie rezolvată este, așadar, aceea a formulării ipotezei inițiale, precum și cea a asigurării posibilităților de verificare empirică a descrierii realizate pe baza ei. Soluțiile concrete în această privință vor diferi, evident, în funcție de modul în care este concepută natura competenței poetice în general și de contextele teoretice particulare în care va fi elaborată metodologia de cercetare. Astfel, poetica 'generativă' propriu-zisă va urmări să construiască un model al competenței poetice, ca sistem formalizat de reguli, care să servească drept ipoteză universală privind corelarea sensului cu forma în poezie. În poetica 'ilocuționară', aceste reguli vor fi reinterpretate sub forma unui sistem de „convenții" sau „condiții de reușită" necesare pentru instituirea 'actului de limbaj' sau 'discursului' literar. În sfîrșit, 'sociopoetica' va muta centrul de greutate al cercetării spre explorarea concretă a variației reacțiilor intuitive la receptare și spre problemele verificării empirice a descripțiilor, dar va viza și ea, în ultimă instanță, stabilirea unor criterii de definire a intuiției literare, în sens stilistic-tipologic și contextual-cultural. Anticipînd una din concluziile acestei *Introduceri,* vom putea spune, de pe acum, așadar, că

— în pofida tuturor divergențelor ce se vor evidenția pe parcurs — direcțiile mari în care se va orienta noua poetică americană nu se exclud reciproc, ci se completează cu necesitate, menținîndu-se, împreună, în perspectiva și între limitele unei viziuni generale comune.

4. **Poetica generativă** în sens strict — sau, mai specific, **poetica generativ-transformațională** — își poate revendica, cu adevărat, existența începînd cu anul 1965, cînd a fost definit, pentru prima oară, prin analogie directă cu modelul lingvisticii chomskyene, conceptul fundamental de 'competență poetică' (sau 'literară'), ca obiect propriu de cercetare. Cel dintîi care a utilizat acest termen — definindu-l drept „capacitatea umană de a produce structuri poetice și a înțelege efectul lor" — a fost lingvistul german Manfred Bierwisch (1965, p. 51), dar conceptul ca atare a fost elaborat, în mod independent și în versiuni proprii, în același an, de către Samuel R. Levin (1965a; 1965b) în S.U.A. și, parțial, de către J.P. Thorne (1965) în Marea Britanie.

Proiectul unei abordări poetice după modelul lingvisticii generativ-transformaționale a ridicat, de la început, o serie de probleme majore, de natură principială și empirică, dintre care unele vizau însăși justificarea epistemologică a noțiunii de 'competență poetică'. Adversarii unei asemenea abordări au susținut, astfel, și continuă să susțină, că însăși postularea „competenței poetice" ca o conceptualizare a unei facultăți intuitive u n i v e r s a l e a limbajului ar reprezenta reflexul unei gîndiri „platonice", „idealizante"[5]. Fără să angajăm aici o dezbatere mai amănunțită a acestei dispute, vom sublinia doar că, după opinia noastră, noțiunea de 'competență poetică' trebuie înțeleasă ca o ipoteză teoretică menită să explice universalitatea unui fenomen specific uman sau, în alți termeni, să dea seama de o 'finalitate' sau o 'funcție' caracteristic umană: cea a producerii intuitive de structuri lingvistice cu 'efect' (sau 'sens') poetic. Și, dacă s-a putut contesta, pe bună dreptate, legitimitatea conceptului strict formalist de 'poeticitate', ni se pare că existența unei intuiții poetice — în sens larg, de manifestare a unei creativități metaforice, ca dimensiune universală a comportamentului verbal — nu se poate nega cu argumente temeinice. Problema de principiu care se pune, cu îndreptățire, este numai dacă această intuiție poate fi aproximată într-un mod similar cu „intuiția" sau „competența" lingvistică din teoria generativă și în ce raport s-ar găsi aceste două com-

ponente ale facultății limbajului. Obiecțiile majore care s-au ridicat, în această privință, în calea proiectului unei poetici generative au fost acelea că intuiția poetică nu ar fi posedată de toți membrii unei comunități lingvistice sau că ea ar fi de natură esențial distinctă și s-ar „dobîndi" într-un mod radical diferit în raport cu cea „lingvistică" (vezi o expunere globală a problemelor la T. A. van Dijk, 1972b, p. 103—110). Aceste obiecții izvorăsc, însă, dintr-o înțelegere prea restrictivă a conceptului general de competență din lingvistica generativă sau din confundarea competenței poetice cu manifestarea ei sub formă strict instituționalizată. Fără a lua în discuție chestiunea atît de delicată a naturii „înnăscute" a componentei poetice a facultății limbajului, ar trebui acceptat, credem, în principiu, că oricine posedă „intuiția limbii" sau are „competență lingvistică", în sens strict, poate avea și o 'intuiție' (sau 'competență') poetică (sau 'literară'), dacă întrunește condiții adecvate a c t u a l i z ă r i i acesteia. Forma genuină a acestei intuiții, ca și cea lingvistică, nu necesită, evident, învățarea conștientizată și, cu atît mai puțin, achiziționarea prin educație (în școală, de ex.). Ca și competența lingvistică, cea literară nu se învață explicit, decît în cazuri foarte rare, ci se dobîndește în același fel ca o limbă „naturală": utilizînd datele unor recepții intuitive repetate, individul își construiește propria „teorie" sau 'poetica' sa 'implicită', care poate ajunge la forme destul de rafinate, fără să fie deloc explicitată sau conceptualizată. Or, tocmai această dimensiune intuitivă primară constituie, după înțelegerea noastră, esența fenomenului vizat prin conceptul generativ de 'competență poetică'. Dacă acceptăm, așadar, realitatea profundă a intuiției 'literare' ca obiect posibil al cunoașterii științifice, probleme mult mai serioase se ridică, însă, în legătură cu adoptarea de către cercetarea poetică a unui demers constitutiv paralel cu cel al lingvisticii generative. Aceasta din urmă s-a văzut nevoită, cum se știe, să-și definească obiectul printr-o foarte severă și „paradoxală" reducție euristică: N. Chomsky limitează, astfel, aria investigației lingvistice la judecățile intuitive ale unui „vorbitor-ascultător ideal dintr-o comunitate lingvistică complet omogenă, care cunoaște la perfecție limba sa și nu este influențat de condiții gramatical irelevante cum sînt limitele memoriei, distrageri sau schimbări ale atenției și interesului și greșeli (acidentale sau caracteristice) în aplicarea cunoștințelor sale de limbă la vorbirea sau audierea concretă" (Chomsky, 1965/1969, p. 4). Pentru a studia dimensiunea universală a „creativității" lingvistice „obișnuite" („guvernată de reguli") se procedează, așadar, la o dublă reducție euristică: (1) se construiește o ipostază abstractă a unui „vorbitor-ascultător ideal", emițător și receptor în egală măsură, care manifestă funcția 'productivă' unică în stare pură; (2) se propune studierea acestei funcții prin separarea „vorbitorului-ascultător ideal" de „comunitatea lingvistică", considerată ca un factor constant (sau „omogen"). Nu ne interesează aici riscurile pe care și le asumă, în acest fel, teoria lingvistică, decît în măsura în care, procedînd analogic, cercetarea poetică se va întemeia, și ea, pe același demers constitutiv. Urmărind definirea unei dimensiuni universale a creativității verbal-artistice (de tipul *rule-changing creativity*), orice proiect de poetică „generativă" va trebui să opereze cu o ipostază regularizată a proceselor de 'producere', care să permită studierea intuiției literare în manifestările ei „pure", sistematice. Recursul la constructul teoretic al 'cititorului-poet ideal' nu reprezintă, deci, o simplă „convenție" procedurală, ci decurge din (și se justifică prin) concepția generală asupra competenței la care ne-am referit. Conform acestei concepții trebuie să presupunem, de asemenea, că atît emițătorul cît și receptorul de literatură posedă, în esență, aceeași 'știință' poetică intuitivă, descriptibilă pe baza acelorași mecanisme 'productive' profunde. Această primă reducție euristică și, în același timp, presupoziție fundamentală a abordării generative ni se pare, pînă la un punct, inevitabilă și în cazul poeticii, în măsura în care admitem că scriitorul se aseamănă, în esență, cu un cititor obișnuit — întrucît nu cunoaște explicit regulile „gramaticii" sale, dar e în stare să le stăpînească intuitiv — și, pe de altă parte, că cititorul este, el însuși, un 'poet', care 're-produce', de fapt, procesele creatoare de sens literar. Întrebarea crucială care se ridică, însă, pentru poetică este în ce măsură poate fi definit conceptul specific de 'competență' prin punerea între paranteze a contextului sociocultural (în care aceasta se actualizează) sau, ceea ce e totuna, prin considerarea „comunității lingvistice" ca „total omogenă". Evitînd un răspuns preconceput la această întrebare, putem anticipa, totuși, că o serie de dificultăți majore cu care va fi confruntată investigația poetică generativă derivă tocmai din acest punct sensibil originar. Să mai reținem, în sfîrșit, ca o dificultate constitutivă a oricărei cercetări de poetică generativă, cu care ne vom întîlni mereu în continuare, faptul că ea va trebui să-și precizeze, din capul locului, natura specifică a regulilor productive pe care urmărește să le conceptualizeze, dar, pe de altă parte, această con-

ceptualizare nu poate avea loc decît pe baza regulilor oferite de un anumit model particular al competenței lingvistice 'obișnuite' (pentru analiza generală a conceptului de 'reguli' și posibilitatea unor versiuni diferite ale poeticii generative, vezi M. Bierwisch, 1965, p. 59—60; M. Bloomfield, 1967/1970, p. 59—63; T.A. van Dijk, 1972a, p. 99—101; 1972b, p. 182—185 ș.a.).

O primă versiune sistematică a poeticii generative americane poate fi schițată, și evaluată, pornind de la unele contribuții mai timpurii ale lui Samuel R. Levin (1965a, 1965b, 1971a și, mai ales, 1971b). Aceste contribuții propun o abordare de ansamblu a competenței poetice întemeiată, în mare parte, prin analogie explicită sau numai implicită cu modelul competenței lingvistice furnizat de teoria generativă numită „standard" (Chomsky, 1965). 'Competența poetică' este concepută, în această versiune, ca o realitate intuitivă c o m p l e m e n t a r ă în raport cu facultatea universală a limbajului conceptualizată în modelul chomskyan. Originalitatea abordării lui S. R. Levin este dată, în primul rînd, de faptul că el pornește de la disocierea ipotetică a unor dimensiuni sau componente esențiale distincte ale conceptului său fundamental. Ipoteza generală pe care o avansează acest cercetător, încă din 1965, este că „stocul de intuiții pe care îl avem asupra poeziei cuprinde cel puțin următoarele trei: că poezia este mai unitară decît limbajul comun, că este mai comprimată și că este mai neobișnuită" (1965b, p. 33; 1971b, p. 39; *infra*, p. 115). Deși teoretizarea acestor dimensiuni ale 'intuiției' sau 'competenței' poetice nu este suficient de analitică și de clară, unele din principiile constitutive ale abordării propuse de S. R. Levin pot fi desprinse, credem, cu ușurință. Poeticianul american pornește, de fapt, de la o distincție primordială între „conținut" și „formă" în opera poetică și urmărește să definească, apoi, „corelatele" structurale ale stocului de „intuiții", considerate caracteristice, exclusiv la nivelul a ceea ce el numește „formă poetică". Utilizarea nefericită, în acest context, a termenilor tradiționali de „conținut" și „formă" nu trebuie să inducă în eroare în ceea ce privește natura acestei distincții fundamentale: în realitate, nu avem a face cu o reinstaurare a vechii opoziții conținut-formă, abandonată, cum am văzut, și de „Noua Critică" americană. Disocierea leviniană corespunde, evident, distincției primare chomskyene între „universaliile formale" și aspectele „substanțiale" ale limbajului, iar ceea ce Levin numește „formă poetică" ar trebui înțeles, credem, în lumina dublei dihotomii a semnu-

lui stabilită de L. Hjelmslev (1943/1961), ca implicînd și o dimensiune, un nivel sau un mod de organizare a ceea ce se înțelegea, tradițional, prin „conținut" (i.e., 'forma' poetică se manifestă și la nivelul 'conținutului', unde se opune 'substanței' conținutului). În acest sens poate fi interpretată atît includerea în „forma poetică" a „simbolului, imaginii și mitului" (S. R. Levin, 1965b, p. 226; *infra*, p. 104), cît și precizarea expresă: „Conform acestui mod de a vedea lucrurile, conținutul poemului [i.e. 'substanța conținutului' — n.n.] este ceea ce rămîne superficial [i.e., exterior], ceea ce poate fi parafrazat din acesta; tot restul este formă" (S. R. Levin, 1971b, p. 40; cf. *infra*, p. 134, nota *1*). Disocierea sa urmărește, așadar, ca și distincția chomskyană simetrică, integrarea în analiza lingvistică (i.e., a „formei" lingvistice) și a nivelului mai profund, al „structurii de adîncime". Din păcate, însă, abordarea pe care o propune S. R. Levin se bazează — ca și cea a lui N. Chomsky, de altfel — pe o înțelegere funcțională insuficient de comprehensivă a conceptului de 'competență', care nu poate permite, după credința noastră, o integrare adecvată în analiză și a „formei conținutului". Astfel, S. R. Levin urmărește să identifice „corelatele structurale" ale „intuițiilor" poetice „fundamentale", pornind de la premisa, identică cu cea a poeticii jakobsoniene, că funcția structurilor lingvistice corelate este numai aceea de „a atrage atenția asupra expresiei înseși ca obiect în sine" (cf. 1965b, p. 226; *infra*, p. 104). Este adevărat că, spre deosebire de R. Jakobson, S. R. Levin va studia, practic, această funcție din perspectiva „efectului poetic" la receptare, cercetarea proceselor generative pornind de la reperarea și analiza „acelor proprietăți lingvistice dintr-un poem care induc reacțiile de unitate, noutate, comprimare etc." (1971b, p. 40; *infra*, p. 116). Trebuie să observăm, însă, că aceste „reacții poetice" sînt concepute ca provenind din 'intuiții' asupra 'e x p r e s i e i lingvistice', de același gen cu intuițiile, aproape simetrice, de 'gramaticalitate', 'ambiguitate', 'echivalență' etc. din modelul 'standard' al competenței „obișnuite". Și, ca și acest model — și prin raportarea directă la el —, S.R. Levin va căuta să descrie procesul de producere a efectului poetic în termenii unor mecanisme de natură primordial combinatorie, sintactică. Vom încerca să argumentăm, însă, în continuare că — dincolo de cîștigurile sale incontestabile — acest mod de abordare rămîne esențial insuficient, deoarece, pe de o parte, demersul analitic concret se va vedea obligat să recurgă, mereu, în mod inconsecvent, și la criterii extrasintactice, de „conținut", iar pe de altă parte, el nu va

putea da seama, totuși, de dimensiunile mai adînci semantico-referențiale ale efectului poetic.

Componentul cel mai important, în această ipoteză teoretică, trebuie considerat, fără îndoială, a fi intuiția de „n o u t a t e p o e t i c ă". În studiul din 1965, reprodus de noi (p. 103—113), S. R. Levin corelează „reacția de noutate" („neobișnuit", „inedit" etc.) cu principiul structural de 'deviantă', în care înscrie, într-un sens mai larg, toate particularitățile lingvistice recunoscute în mod tradițional drept caracteristice poeziei (la diverse nivele: grafic, prozodic, fonologic, lexical, sintactic). Ce aduce nou această abordare față de cunoscuta teorie tradițională și formalist-structuralistă a limbajului poetic ca „deviație de la normă"?[6] După opinia noastră, cîștigul principal al abordării generative, în această privință, nu trebuie căutat atît în avantajele practice pe care le furnizează descrierile gramaticilor generative pentru delimitarea „normei" și a „abaterilor", în primul rînd la nivelul sintactic (aspect anticipat deja de Sol Saporta, 1960/1964, și subliniat și de S. R. Levin în articolul său, p. 107), cît în răsturnarea de perspectivă pe care această abordare o propune în raport cu teoriile anterioare ale „deviației". Atît S. R. Levin cît și J. P. Thorne și M. Bierwisch ajung, astfel, încă în lucrările lor din 1965, la vizarea aspectului s i s t e m a t i c din spatele aparentelor „abateri" și încearcă o tratare a acestora în raport cu producerea lor și, deci, cu rolul p o z i t i v și s p e c i f i c pe care acestea îl îndeplinesc într-un „limbaj" propriu, descriptibil printr-o „gramatică autonomă". Cercetările de poetică generativă nu mai urmăresc, așadar, o inventariere și o clasificare a „deviațiilor" lingvistice ca atare, întîlnite în textele literare: obiectivul investigației va fi, acum, acela de a explica procesele generative (sau mecanismele lingvistice profunde) pe care se bazează efectul caracteristic de noutate poetică sau — mai specific și mai simplu spus — de a defini strategiile interpretative la care recurge cititorul („ideal"!) în momentul în care este confruntat cu structuri care îi „condiționează" (ori „declanșează") această „reacție" specifică. Este evident că, și în această perspectivă, este necesară o tipologizare, dar ea este menită să realizeze o delimitare inițială a „deviațiilor" relevante poetic (ceea ce nu puteau realiza abordările pregenerative) și va porni, de data aceasta, de la o sesizare intuitivă a „efectului poetic" caracteristic. O asemenea tipologie este propusă, de fapt, pentru prima oară, în articolul lui Levin (v. p. 108). Oricîte obiecții i se pot aduce, această încercare de tipologizare probează, credem, cel puțin,

cît de simplistă era imaginea opoziției bipolare tradiționale „normă" — „deviație" și demonstrează necesitatea unei abordări 'scalare' a structurilor așa-zis „deviante", din unghiul de vedere al gradului lor diferit de „eficacitate poetică". Se dovedește, astfel, că „efectul" de 'neobișnuit' sau de 'noutate' tipic poeziei nu corespunde, nici pe departe, cum se credea, cu gradul de „anomalie" lingvistică sau cu mărimea „deviației" (care depinde de numărul sau gradul de generalitate al regulilor „violate") și că, de fapt, structurile specifice care rămîn să caracterizeze poezia nu pot fi descrise atît ca „agramaticale", cît mai degrabă ca „semigramaticale" (adevăr intuit, deja, de N. Chomsky, 1961; J.J. Katz, 1964). Investigații analitice, întreprinse în direcția sugestiilor lui S. R. Levin, au putut aduce, apoi, contribuții semnificative la o încadrare și la o situare mult mai precisă a „deviației poetice" în raport cu modelul generativ integrat al limbii luat ca sistem de referință. Să reținem doar că, în pofida tuturor problemelor care rămîn nerezolvate și a unor dispute metodologice și interpretative „în familie", aceste cercetări au ajuns, în deplin acord, la concluzia — considerată, cu dreptate, ca „importantă pentru analiza poeziei" — că „diferențele față de limba standard pe care poetul le introduce în limbajul pe care el îl creează sînt în mod esențial diferențe în structura de adîncime" (J. P. Thorne, 1969, p. 148; vezi dezbaterea polemică, pe această temă, la J. P. Thorne, 1965 și W. O. Hendricks, 1969). Pe această bază s-a putut argumenta, chiar, că absența oricăror deviații la nivelul structurilor de adîncime și prezența lor numai la nivelul structurii de suprafață a enunțurilor ar putea constitui, eventual, un criteriu tehnic, riguros, de a distinge poezia „proastă" — reperabilă intuitiv prin efectul de „banalitate" ori „prozaicitate" sau, dimpotrivă, printr-un efect de „ciudățenie" ori de „straniu superficial" — în raport cu poezia „bună" sau „mare" (J.P. Thorne, 1969, p. 148—149; 1970, p. 196—197; să observăm, însă, de pe acum, că procedeul nu funcționează și invers: indiferent cum va fi precizat conținutul acestor concepte, simpla atestare a unor „deviații" în structura de adîncime a e n u n ț u l u i obișnuit nu va putea constitui niciodată un criteriu pentru a izola poezia „majoră"). Contribuția principală a poeticii generative ar trebui căutată, însă, evident, nu în această încadrare inițială a „deviațiilor poetice" — asupra căreia vom reveni, dealtfel —, ci în explicarea procesului de producere a „efectului" caracteristic al acestor structuri. Aportul pe care îl propun cercetările lui S. R. Levin, în această privință, ni se pare, însă, insuficient

de clar precizat și, uneori, chiar contradictoriu. Astfel, poeticianul american pornește de la o sugestie a lui Chomsky (1961, p. 234), încercînd să descrie strategiile interpretative ale cititorului ca bazîndu-se, în esență, pe un „p r o c e s d e a n a l o g i z a r e" între structurile reperate ca „deviante" și anumite structuri „regulate" sau „bine formate" (în sensul tehnic de 'marcate' ca atare de gramatica generativă a uzului 'obișnuit' — cf. *infra*, p. 108). Încă din comunicarea sa la al IX-lea Congres Internațional al Lingviștilor (1964/1967, p. 228—230), reiese, însă, destul de evident, că rezultatele analizelor sale trebuie interpretate într-un sens diferit sau aproape opus în raport cu „procesul de analogizare" chomskyan și chiar cu premisele de la care a pornit propria sa cercetare. Mai exact, ni se pare că aceste analize furnizează argumente puternice în favoarea concepției că efectul de noutate caracteristic poeziei nu se produce, de fapt, printr-un proces de „deviere" sau „abatere" în sensul unei „încălcări" și al unei „restricții" în raport cu regulile limbajului „obișnuit", ci, dimpotrivă, că acest efect rezultă dintr-un proces de „transgresiune" și de realizare „mai deplină" a acestor reguli. Această opinie poate fi argumentată, într-o formă simplificată, dar concludentă, sperăm, prin referire la analiza unei secvențe minimale ca *a grief ago* (* *acum o suferință),* din Dylan Thomas, considerată „tipică" pentru „o bună parte" a limbajului poetic. S. R. Levin demonstrează, astfel, că — spre deosebire de cazul unui enunț ca *he danced his did* (fără echivalent în limba română), din e.e. cummings —, pentru descrierea mecanismului de producere a secvenței *a grief ago* nu este necesară introducerea în gramatica generativă a unor reguli suplimentare, ci se impune, în primul rînd, „suspendarea restricției asupra unei reguli existente": gramatica prevede, de exemplu, o regulă de tipul Tx Ny Dz (în care T = „determinant", N = „nume", D = „adverb") pentru generarea unor secvențe englezești ca *a year ago, some time ago* etc. (în rom., cu adverbul în poziție inițială: *acum un an, ~ o lună* etc.), și în care N trebuie restrîns la o „subclasă" conținînd numai substantive „temporale"; pentru generarea secvenței poetice *a grief ago (* acum o suferință)* este necesar ca regula respectivă să fie „relaxată" sau, mai precis, să se „ridice restricția" asupra regulii în chestiune, în așa fel încît clasa Ny să includă și substantive indicînd „stări sufletești' din subclasa cărora face parte și *grief* (S. R. Levin, 1964/1967, p. 228). Conform acestei analize, cea dintîi cerință (sau premisă) de principiu pentru explicarea procesului generativ al secvenței poetice corespunde,

așadar, în plan descriptiv, nu cu introducerea unor reguli specifice sau particulare în raport cu regulile uzului „normal" — cum s-a putut crede, curent, pe baza teoriei formalist-structuraliste a „abaterii" și cum pare să accepte însăși teoretizarea leviniană a 'deviației' din 1965 (cf. 1965b, p. 235; *infra*, p. 109) —, ci, dimpotrivă, cu suspendarea și/sau „relaxarea" unor restricții impuse de acest uz. Interpretarea 'devianței' în sensul propus de noi aici reiese, însă, mult mai pregnant din descrierea celui de-al doilea moment al așa-numitului „proces de analogizare". Referindu-ne, pentru conveniență, la același exemplu din Dylan Thomas, analiza lui S. R. Levin presupune producerea secvenței poetice prin „fuziunea" sau „conflația paradigmatică" a celor două subclase nominale atrase în analogie, în urma căreia *grief (suferință)* va fi interpretat ca implicînd atît „conținutul" propriei subclase („stare sufletească"), cît și pe cel al celei analogizate („timp"), ceea ce explică „efectul de «bogăție» pe care asemenea secvențe poetice îl produc" (1964/1967, p. 229; 1965b, p. 235—237). Este evident, deci, că acest proces nu apare conceput, aici, nici în sensul tradițional de „transfer" de la o categorie la alta și, mai ales, nici în sensul chomskyan de „analogizare directă" a secvenței deviante cu secvența normală sau, altfel spus, de „reducere a deviației la normă" (compară cu Chomsky, 1965/1969, p. 223—229). La o considerare mai aprofundată, soluția propusă de S. R. Levin prezintă, însă, dificultăți mai grave, de natură principială. Ea presupune, astfel, existența unei structuri de adîncime „normale", nonpoetice, a enunțurilor, pornind de la care, și în raport cu care, s-ar deriva apoi, printr-o serie de „transformări", structura poetică. Această presupoziție ridică, însă, probleme interpretative deosebit de serioase, mai ales în perspectiva (ipo)tezei generale a modelului „standard", conform căreia regulile de transformare nu modifică, în esență, sensul (așa cum apare acesta specificat de structura de adîncime). Și dacă aceste probleme ar putea fi, eventual, rezolvate, prin realizarea unei descrieri alternative, care să pornească de la o 'structură de adîncime' deja poetică (cf., de ex., T.A. van Dijk, 1970, p. 83), ni se pare că rezolvarea problemei 'devianței' propusă de această versiune a poeticii generative rămîne, totuși, esențial insuficientă, atîta timp cît interpretarea fenomenului va depinde de modelul teoretic chomskyan. Pentru a explica efectul de noutate poetică în termenii acestui model, „conflația paradigmatică" ar trebui să aibă loc între categorii și trăsături strict „formale" (= gramaticale) și nu semantice, iar rezultatul ei poate fi interpretat ca

o „îmbogățire“ a efectului de sens — sau, cum se mai spune, a 'efectului de stil' —, dar nu și a sensului. Or, după cum s-a argumentat ulterior, chiar și enunțurile din primul tip de „conflație paradigmatică“ stabilit de Levin, al căror „efect poetic“ el îl consideră „greu de specificat“ (*infra*, p. 110), pot fi interpretate mai degrabă ca o „inovație lexicală“ sau o „creație de sensuri“ noi (ce nu pot fi „exprimate“ altfel în limbă), decît ca un fenomen de deviantă sintactică ce ar produce doar 'efecte de sens' poetice (W.O. Hendricks, 1969, p. 8—15); să observăm că, și într-un caz ca *a grief ago,* mai apropiat de acest prim tip structural, ceea ce se întîmplă nu poate fi atît o „încălcare“ a unor restricții de c o m b i n a r e a cuvintelor, cît o modificare și „îmbogățire“ a sensului u n u i t e r m e n, *grief,* care satisface, astfel, cerințele regulilor sintactice (cf. și J. Cureton, 1979, p. 216—217). Interpretarea lexico-semantică se impune, însă, cu și mai mare stringență, în cazul „conflațiilor“ de tipul al II-lea, produse în zona așa-numitelor 'restricții selecționale', care creează „efectul metaforic tipic“ (*infra,* p. 111). Cum este pregătit să admită și S. R. Levin, încă în 1965, trăsături ca 'Animat' — 'Inanimat', 'Abstract' — 'Concret' etc. pot fi tratate mai adecvat ca aspecte ce țin în primul rînd de „conținutul semantic“ al cuvintelor, decît ca trăsături sintactice, combinatorii, ale lor. „Încorporarea“ în modelul general explicativ al gramaticii generative a unui component semantic ca cel propus de Katz și Fodor (J. J. Katz, J. Fodor, 1963; J. J. Katz, P. M. Postal, 1964), sugerată de Levin și efectuată, de fapt, în același an, de N. Chomsky (1965), nu poate aduce, însă, după opinia noastră, o rezolvare satisfăcătoare a problemei. Această teorie semantică urmărește, de fapt, definirea sensului enunțurilor în mod izolat, în sistemul limbii, independent de enunțarea lor în situații reale, în texte. (Vezi și reafirmarea explicită a acestei poziții la J. J. Katz, 1972, p. 62). Or, după cum va demonstra categoric evoluția ulterioară a cercetărilor de semantică, regulile de 'selecție' a cuvintelor, inclusiv cele care implică trăsăturile menționate, nu pot fi înțelese decît ca reflectînd, în ultimă instanță, anumite presupoziții referențiale sau un anumit mod de „percepție a lumii“, iar această dimensiune extensională a sensului nu se poate studia decît tocmai în și prin „regularitățile construcției textuale“ (vezi o prezentare generală a argumentelor la T. A. van Dijk, 1970 și aici mai jos, p. 55). Această nouă perspectivă ruinează, însă, cum vom vedea, în mare măsură, chiar premisele generale ale teoriei deviației „externe“ și impune reconsiderarea „efectului de nou-

tate poetică“ prin referire la „devianța textului“ sau 'discursului' (în raport cu care noțiunea leviniană de „deviație internă“ rămîne total ineficientă).

Probleme de aceeași natură întîmpină această versiune a poeticii generative și în abordarea efectului de 'c o m p r i m a r e p o e t i c ă' în termenii unor 'transformări' sintactice specifice, descrise de S. R. Levin ca „suprimări nerecuperabile“ (vezi studiul lui S. R. Levin din 1971b, reprodus la p. 114—136). Poeticianul american are, fără îndoială, meritul de a fi propus, pentru prima dată, o conceptualizare riguroasă a unei intuiții resimțite dintotdeauna de cititorul de poezie — aceea că textul poetic este 'mai dens', 'mai comprimat'[7] — și o ridicare a ei la rangul de componentă generală a conceptului de 'competență poetică'. În acord cu viziunea sa asupra competenței poetice, Levin va trata, de fapt, acest dat intuitiv tot ca un fenomen de 'deviație externă' de natură sintactică și va urma, în esență, aceeași procedură, dar într-un mod mult mai analitic. Trebuie reținut, credem, mai întîi, profitul potențial al acestui demers în specificarea și delimitarea succesivă a efectului de 'comprimare' tipic poetic. Întreaga investigație se bazează pe o circumscriere inițială simplă, dar aproape paradoxală, și care corespunde, cu siguranță, realității: (1) în textul poetic se atestă mai întotdeauna — cu o validitate intuitivă, „presistematică“ — „absența“ sau „omisiunea“ unor elemente sau sintagme din ceea ce lingvistica generativă numește, cu un termen tehnic general, 'structura de suprafață' a enunțurilor; (2) aceste elemente și sintagme „absente“ nu pot fi, niciodată, identificate sau precizate cu exactitate. S. R. Levin, observă, cu finețe, că, pentru explicarea generativă a acestui „sens de comprimare“, trebuie pornit de la fenomene în esență similare — reperabile nu numai în poezie, ci pe o arie destul de largă a limbajului „obișnuit“ — cum ar fi, de exemplu, absența conjuncțiilor subordonatoare (presupuse) între două propoziții succesive ale unui enunț (sau relația sintactică denumită tradițional „parataxă“). Pornind de la modul cum precizează teoria generativă 'standard' condițiile în care un element, absent din 'structura de suprafață' a unui enunț, poate fi „recuperat“ în 'structura de adîncime', el demonstrează, apoi, convingător că, în cazuri ca cele relevate, „nu există nici o cale pentru a stabili o interpretare semantică fixată“ și, prin urmare, de a „recupera“ vreo conjuncție sau altă formă lingvistică ce ar putea face „explicită“ univoc „relația logică“ dintre cele două propoziții (*infra,* p. 125). Acest „prin-

cipiu al suprimării nerecuperabile" îi permite, apoi, autorului să opereze o disociere netă a 'comprimării poetice' în raport cu alte tipuri de 'comprimare' întîlnite în textele literare şi, în primul rînd, în raport cu ceea ce el numeşte „condensare" (şi efectul ei de „insistenţă") de tip pur retoric. Se probează, astfel, pentru prima oară, că, în asemenea cazuri — considerate, de obicei, ca avînd aceeaşi structură lingvistică — avem a face, în realitate, cu 'structuri de adîncime' deosebite, care „implică strategii interpretative diferite": într-un caz („Insistenţă"), „înregistrăm pur şi simplu faptul că anumite elemente lingvistice care sînt prezente în structura de adîncime sînt aruncate, întrucît sînt redundante, în domeniul interpretării", pe cînd în celălalt („Comprimare"), „anumite elemente lingvistice, care sînt absente din structura de adîncime, sînt completate, întrucît sînt esenţiale, în domeniul interpretării" (cf. *infra*, p. 132). În sensul cel mai general, principiul poetic al 'suprimării nerecuperabile' apare ilustrat analitic pe textele a două poeme din Emily Dickinson (*infra*, p. 119ff.) şi, în instanţa lui cea mai clară şi mai concludentă, el ar putea fi redus la o formulare canonică: (1) atunci cînd se compară două enunţuri, cu cel puţin doi termeni fiecare, şi în care primii din aceşti termeni simetrici sînt sau antonimi unul faţă de celălalt sau reprezintă grade diferite pe o aceeaşi scală semantică, ne aşteptăm întotdeauna ca al doilea termen din primul enunţ să fie, de asemenea, opus — prin acelaşi tip de relaţie — unui termen din enunţul secund; (2) în enunţurile din poezie, unul din cei doi termeni simetrici secunzi foarte adesea lipseşte, ceea ce determină, la lectură, „reacţia de comprimare" şi încercarea corelativă de „recuperare" a termenului absent — încercare ce poate tinde spre şi ajunge la o circumscriere cît mai apropiată, dar nu la specificarea exactă. Pornind de la acest caz tipic, cercetări ulterioare au putut extinde şi ilustra principiul lui Levin în diverse alte fenomenalizări (vezi, de ex., definirea suprimărilor „tehnice", a celor de „suprapunere" ş.a., la S. Elgin şi J. Grinder, 1973, p. 169—188). De îndată ce încercăm, însă, o considerare mai aprofundată a modului în care este explicat procesul de producere a 'comprimării' poetice în aceste cercetări, ne întîmpină, din nou, limitări severe şi dificultăţi insurmontabile. Procesul generativ pare conceput, şi de data aceasta, în esenţă, ca un proces de analogizare: cititorul încearcă să completeze elementele „absente" după 'presiunea' tiparului sintactic „normal" („complet"), ceea ce presupune, iarăşi, generarea structurii poetice („comprimate") dintr-o structură de adîncime nonpoetică. Am văzut, însă, că criteriul fundamental pentru izolarea comprimării era tocmai faptul că, aici, elementele „suprimate" sînt „absente din structura de adîncime" (!!), ceea ce implică, evident, o 'structură de adîncime' *deja* poetică. S. R. Levin nu poate rezolva această contradicţie decît căzînd într-o contradicţie mult mai gravă; mai exact, încercînd să definească structura de adîncime poetică prin factori care ţin de 'conţinutul semantic'. Această încercare se trădează şi în concluzia articolului său, în care se lasă deschisă posibilitatea ca, „pe lîngă reducţia sintactică implicită în anumite tipuri de comparaţii", „sensul de comprimare" să fie determinat şi de „proprietăţi lexicale" sau, chiar, de „ceva inerent condensator" implicat în „compararea [unor] obiecte sau proprietăţi disimilare" (*infra*, p. 133). Recunoaşterea unei structuri de adîncime în planul conţinutului semantic apare formulată, însă, explicit şi imperativ, în momentul decisiv pentru delimitarea „comprimării" poetice: „În pasajul din Lawrence, furnizarea porţiunilor suprimate nu adaugă nimic la înţelegerea noastră anterioară a c o n ţ i n u t u l u i real al pasajului [. . .]. În cazul lui Dickinson, în schimb, furnizarea a ceea ce s-a suprimat adaugă ceva la înţelegerea c o n ţ i n u t u l u i; în realitate porţiunile suprimate constituie o parte a acelui conţinut. Nu putem înţelege poemele fără o invocare a porţiunilor suprimate" (*infra*, p. 132). Levin are, aici, desigur, dreptate. Numai că acest adevăr nu poate fi, nicicum, conciliat cu teza sa mai generală, conform căreia „conţinutul poemului" este ceva „superficial", „ceea ce poate fi parafrazat din acesta", iar „tot restul este formă" (*infra*, p. 134, nota *1*). Însăşi disocierea primordială, pe care se întemeiază conceptul său de competenţă poetică, se prăbuşeşte în acest punct; şi, odată cu ea, şi întreaga descriere strict sintactică a „suprimării nerecuperabile". S-a putut argumenta, astfel, analitic, că un asemenea principiu sintactic nici „nu funcţionează în producerea reacţiei intuitive de comprimare" şi că „efectul poetic" menţionat trebuie explicat „pe baze semantice" şi prin „criterii strict interne mesajului" (F. L. Coppay, 1977, p. 18 şi urm.). Ceea ce am dori să susţinem noi aici, fără să încercăm o demonstraţie analitică, este nu că acest principiu „nu funcţionează", ci că funcţionarea lui nu ar putea explica decît un aspect superficial al „efectului" poetic, mai precis, ceea ce am numit 'efectul de sens' (sau 'de stil') poetic. Ni se pare evident, pe de altă parte, că, pentru a explica producerea 'sensu-

lui' poetic al 'comprimării' — ceea ce S. R. Levin numește „înțelegerea conținutului" — nu este suficient, nici de data aceasta, să se adauge, pur și simplu, la descrierea sintactică o „interpretare semantică" de tipul celei din modelul standard, care vizează, *in abstracto*, sensul definibil prin sistemul limbii. Cum intuiește foarte bine și poeticianul american în concluzia sa, esența 'comprimării' poetice ca fenomen primordial semantic trebuie înțeleasă în dimensiunea extensională sau referențială a sensului (a „comparării de obiecte sau proprietăți"); iar această dimensiune nu vedem cum ar putea deveni accesibilă în afara unei abordări a construcției semantice (con)textuale.

Cîteva cuvinte trebuie spuse și în legătură cu cel de-al treilea component al competenței poetice, în ipoteza lui S. R. Levin: „intuiția" sau „efectul" de 'u n i t a t e p o e t i c ă'. Acest component a rămas mai puțin studiat, dar abordarea lui ar putea fi aproximată prin articolul lui Levin din 1971a sau, mai ales, prin reconsiderarea, în noua perspectivă, a concepției propuse într-o cunoscută lucrare monografică anterioară (S. R. Levin, 1962). Dezvoltînd celebrul principiu al lui R. Jakobson (1960), autorul urmărește să demonstreze, aici, că paralelismele sintactice induc, în mod obligatoriu, în poezie, și un paralelism semantic, în cadrul unui proces specific, pe care îl definește și descrie sub numele de 'c u p l a r e p o e t i c ă' *(poetic cupling)*. În acord cu viziunea generativă a competenței poetice, formulată de Levin însuși în 1965 și 1971, acest proces trebuie reinterpretat, însă, n u ca un mecanism „conținut î n" structura sintactică în sine (în sensul structuralist tradițional de 'structură de suprafață'), ci ca o „strategie interpretativă" inconștientă a cititorului de poezie care ar avea ca rezultat interpretarea semantică specifică a paralelismelor sintactice. Mai mult, în direcția observațiilor noastre anterioare (și care se apropie întrucîtva, în acest punct, de critica lui J. Culler, 1975, p. 70), „efectul" poetic ar trebui conceput, și de data aceasta, ca decurgînd dintr-o modalitate intuitivă fundamentală de construcție a 'sensului' în poezie; și, s-ar putea argumenta, din nou, că, pentru explicarea adecvată a acestui proces, se impune reformularea principiului „cuplării poetice" în așa fel încît el să vizeze modul în care se produce dimensiunea extensională specifică a sensului poetic prin intermediul unor organizări textuale și contextuale caracteristice.

Observațiile sumare de pînă acum sînt suficiente, însă, pentru a putea conchide asupra acestei prime versiuni a poeticii

generative. Cercetările efectuate în această perspectivă teoretică au adus, fără îndoială, și pot aduce, în continuare, un aport considerabil în conceptualizarea unui aspect real al 'efectului poetic', în speță, în definirea 'efectului de sens' (sau de 'stil') al unor structuri sintactice, frecvente și caracteristice mai ales într-un anumit tip de poezie modernă. Aceste cercetări nu pot izola, însă, și defini în mod consecvent un nivel general al intuiției literare care să poată constitui ceea ce s-ar numi 'competență poetică sintactică': am văzut că demersul concret a condus, de fiecare dată, spre procese care implică și o dimensiune semantică (de 'conținut') a mecanismelor lingvistice analizate („regulile selecționale" implicate în „devianță"; „proprietățile lexicale" ale comparației specifice pentru comprimare; „cuplarea"). Rezultatele investigațiilor poetice împărtășesc, în această privință, eșecul încercărilor inițiale ale gramaticii generative de a izola un nivel pur sintactic al analizei și de a proba, în acest fel, „independența" sintaxei în raport cu semantica. Pe de altă parte, însă, am văzut că modul de abordare propus de această versiune a poeticii generative nu reușește — și după opinia noastră, nu va putea niciodată — să conceptualizeze, adecvat, dimensiunea semantică extensională implicată în „efectul poetic" și să ofere, în consecință, un model generalizat al competenței poetice ca „sistem internalizat" de reguli de producere a 'sensului poetic'. Am intuit rațiunea esențială a acestei incapacități încă în definirea inițială a funcției poetice la S. R. Levin: structurile lingvistice, reperabile la nivelul expresiei, îndeplinesc, pentru el, numai funcția de „a atrage atenția asupra expresiei înseși" și de a produce, prin opoziție, un „efect" specific (de genul 'poeticitate' vs. 'gramaticalitate'), dar nu și pe aceea de a produce și comunica un s e n s caracteristic. Este momentul să observăm, acum, că această perspectivă funcțională este impusă (și) de premisele generale ale modelului lingvistic „standard". În ciuda revizuirilor ulterioare (cf. 'Teoria Standard Extinsă' — N. Chomsky, 1972; 'Teoria Standard Extinsă Revizuită' — N. Chomsky, 1975), concepția generală asupra statutului sensului, în acest model, rămîne, în esență, neschimbată: conform acestei concepții, sensul nici n u s e p r o d u c e, de fapt, ci el se „asociază" numai, prin niște reguli (numite „de proiecție"), la structurile sintactice produse de componentul central sintactic; cu alți termeni, semantica este concepută doar ca un component „interpretativ", în timp ce „puterea generativă" a întregului model integrat este concentrată în componentul sintactic (o

excelentă prezentare generală a modelului standard la J. Lyons [ed.], 1970, p. 124—139; pentru o evaluare sintetică a revizuirilor ulterioare, cf., de ex., H. Maclay, 1971, p. 163—182; J. Lyons, 1977, p. 410—411)[8]. Generalizînd observațiile anterioare, putem risca, credem, concluzia că orice încercare de a defini producerea sensului poetic prin analogie cu un astfel de model teoretic va fi sortită, de la început, eșecului. Se poate conchide, de asemenea, că dificultățile care se ridică în calea unei astfel de încercări decurg, în ultimă instanță, cu necesitate, din chiar premisa inițială conform căreia noțiunea de competență lingvistică trebuie definită *in abstracto,* ca o capacitate de a produce structuri lingvistice în sine, indiferent de finalitatea acestui proces în contextul comunicativ imediat sau, mai larg, în contextul sociocultural.

O versiune diferită a poeticii generative, capabilă să depășească aceste dificultăți și să ofere un model adecvat pentru producerea sensului poetic, este obligată să pornească, așadar, de la o concepție substanțial revizuită asupra competenței lingvistice, în general. O asemenea revizuire a fost propusă, pentru prima oară — din interiorul lingvisticii generative și menținînd, cum vom vedea, unele principii definitorii ale acesteia —, de mișcarea cunoscută sub numele de 'Semantică generativă' *(Generative Semantics).* Se poate considera că impulsul primordial al acestei mișcări este dat chiar de reacția extraordinar de viguroasă împotriva 'semanticii interpretative' (cf. de ex. U. Weinreich, 1966; J. McCawley, 1968 ș.a.) și că ea este dezvoltată și consolidată, apoi, prin numeroase contribuții de detaliu, mai ales de către unii din foștii discipoli ai lui Noam Chomsky (J. Ross, G. Lakoff, P. Postal ș.a.), tocmai pentru a surmonta neajunsuri de genul celor semnalate aici. Obiectivele principale ale noii orientări generative ar putea fi circumscrise, în acest sens general: (1) lărgirea conceptului de 'sistem internalizat' pentru a putea da seama de 'producerea' sensului în raport cu funcțiile fundamentale ale limbii; (2) formalizarea structurilor de dincolo de enunț, pentru elaborarea conceptelor de 'text' și 'discurs' (vezi o prezentare sumară a premiselor teoretice ale orientării la E. C. Traugott, 1973; *infra,* p. 159ff.). Platforma inițială și numitorul comun al întregii mișcări îl constituie chiar critica îndreptată împotriva reducțiilor euristice chomskyene. Semanticienii generativiști se întemeiază pe convingerea că noțiunea chomskyană a 'competenței' reduce fenomenul lingvistic la o singură funcție universală — cea de formulare a gîndirii sau, mai precis, de „raționalizare

propozițională" — și că această sărăcire funcțională aduce prejudicii grave modelului standard în ansamblu. Între consecințele majore ale acestei restrîngeri, noua orientare denunță, în primul rînd, definirea eronată a „structurilor de adîncime" ale enunțurilor obișnuite ca structuri pur „cognitive" sau „logice". Propunerile concrete ale semanticii generative se îndreaptă, în esență, spre o relaxare a reducțiilor chomskyene, în așa fel încît noțiunea de 'competență lingvistică' să poată fi conceptualizată pe o bază lingvistică mult mai largă. Principiul fundamental al noii orientări este că această noțiune trebuie să integreze, în sens larg, și „capacitatea de întrebuințare" a limbii sau, altfel spus, „funcțiile ei potențiale" și că, în consecință, conceptul de structură de adîncime trebuie reelaborat pentru a putea da seama de specificul acestor funcții diferite ale producerii de sens lingvistic. Marea deschidere teoretică a acestei orientări a impus, între altele, cuprinderea, ca un component central al conceptului de competență lingvistică, și a capacității de întrebuințare figurată, metaforică sau poetică a structurilor lingvistice, fără de care nici o teorie semantică a limbajului 'natural' nu mai este considerată, acum, ca adecvată. Se poate înțelege, astfel, de ce noua concepție generativă a putut reînsufleți, la începutul deceniului nostru, proiectul unei poetici științifice de ținuta și anvergura disciplinară a vechii doctrine aristotelice. Unii cercetători au considerat, chiar, că abordarea semanticii generative poate fi interpretată ca o „extensiune" a modului în care Aristotel definea fenomenul poetic antic (în speță, tragedia) prin relația între un „conținut ideal" și anumite „contexte ideale" (cf. *infra,* p. 163). Se reitera, în acest fel, și speranța în posibilitatea stabilirii unor modalități fundamentale de întrebuințare a limbii, de genul „stilurilor" („înalt", „mediu", „jos") din doctrina clasică[9]. O privire retrospectivă oricît de superficială ne obligă să constatăm, însă, că semantica generativă nu a ajuns, în deceniul care a trecut, la realizarea proiectelor sale în domeniul poeticii. Una din cauzele esențiale ale acestei situații o constituie, desigur, și dezvoltarea mult mai divergentă a investigațiilor concrete, în cadrul general schițat. Încercînd o evaluare a soluțiilor specifice propuse în sfera care ne interesează, ne putem convinge, pe de altă parte, că — pe lîngă marile posibilități pe care le oferă — semantica generativă are de rezolvat unele probleme fundamentale, de principiu, pentru a putea servi ca bază științifică pe deplin adecvată în cercetările de poetică.

Deși nu dispunem, pînă în prezent, de o versiune sistematică a unei poetici bazate pe semantica generativă americană, o viziune de ansamblu asupra principiilor unei asemenea abordări poate fi schițată, totuși, pornind de la desprinderea premiselor mai generale pe care se întemeiază contribuțiile parțiale și disparate, formulate în această perspectivă. Factorul definitoriu și, în același timp, cîștigul teoretic cel mai important al acestei noi abordări derivă, după opinia noastră, din orientarea radical opusă în raport cu concepția „deviației externe" care a stat la baza versiunii anterioare a poeticii generative. Pentru semanticienii generativiști, trăsătura esențială a competenței literare nu mai este vizată în 'devianța' sintactică sau semantică, ci în modul specific de producere a sensului în poezie sau, mai precis, în 'modul de referință' poetic[10]. Cu alte cuvinte, capacitatea poetică a vorbitorului de rînd și a scriitorului nu se mai definește, acum, prin opoziția față de „limbajul obișnuit", ci prin posibilitatea de a produce și comunica conținuturi 'referențiale' proprii, în construcții textuale caracteristice. Se poate afirma că, în acest fel, se propune, pentru prima oară, o concepție autentic funcțională asupra competenței poetice, în sensul că se atribuie artei verbale o finalitate comunicativă aparte în planul conținutului informațional (și nu doar în planul autoreliefării opoziționale a expresiei). Această concepție a funcției referențiale specifice a 'discursului' poetic nu apare, din păcate, suficient de clar și de coerent formulată la semanticienii generativiști, dar cîteva elemente esențiale pot fi reținute. Să subliniem, astfel, mai întîi, introducerea noțiunii de 't e x t' în definirea funcțională a competenței poetice. Recursul la această noțiune și, implicit, justificarea conceptului de 'competență textuală' nu trebuie înțelese, credem, — așa cum se întîmplă foarte frecvent — în sensul unei simple pledoarii pentru extinderea studiului lingvistic dincolo de domeniul enunțului, în scopul depistării unor posibile structuri formale, la nivelul expresiei, care să fie caracteristice pentru poezie (o evaluare a argumentelor și rezultatelor, în această direcție, la W. O. Hendricks, 1973, 1976). Noțiunea de 'text' (sau 'discurs') impune, în viziunea semanticii generative, nu doar o „extensiune", ci o altă d i m e n s i u n e a cercetării și, în ultimă instanță, înscrierea într-o lingvistică radical diferită (chiar dacă complementară) în raport cu cea a „sistemului limbii": o lingvistică a „comunicării" sau, cum fusese preconizată încă mai devreme în context european, o „lingvistică a vorbirii" (E. Coșeriu) ori a „discursului" (É. Benveniste)[11]. Să observăm, astfel, că semanticienii generativiști delimitează dimensiunea textuală și la nivelul enunțului. Ei efectuează bunăoară o distincție fundamentală între „enunțurile exemplu" sau („enunțurile eșantion"), care au „context nul" și „valoare comunicativă zero", pe de o parte, și „enunțurile [sau „enunțările"] comunicative" sau „contextuale" — pe de altă parte (cf. formularea explicită la M. J. Reddy, 1973; *infra*, p. 143). În lumina acestei distincții, neglijată pînă atunci în lingvistică, apare clar că abordările poetice anterioare, bazate pe modelul chomskyan, se ocupau în realitate numai cu „enunțurile eșantion". Or, semantica generativă pornește, implicit, de la premisa că orice teorie lingvistică relevantă pentru poetică ar trebui să opereze, de fapt, cu cel de-al doilea tip de enunțuri sau, altfel spus, să considere enunțurile nu izolat, ci în perspectiva finalității comunicative pe care o îndeplinesc într-un 'context' sau o 'situație' anume. Un al doilea element esențial în definirea competenței poetice, fără de care nu poate fi concepută funcția referențială a textului, este introdus, așadar, tocmai prin factorul 'c o n t e x t' sau 's i t u a ț i e'. Acest factor extrem de dificil de conceptualizat cîștigă, acum, pentru prima dată, o importanță cardinală în poetică. Aportul teoretic cel mai semnificativ al semanticii generative, în acest domeniu, trebuie căutat, după opinia noastră, tocmai aici. Abordarea poetică pe care o promovează acest curent lingvistic pornește de la postularea necesității de a se conceptualiza factorul contextual, ca un component esențial al funcției poetice, în planul 'structurii de adîncime' a textului. Spre deosebire de simpla extensiune a modelului generativ standard, consecințele structurale ale acestui factor sînt înțelese, însă, ca manifestări semantico-referențiale de natură esențial diferită în raport cu structurile 'cognitive', 'logice'. Toate contribuțiile concrete ale semanticii generative în domeniul poeticii, oricît de disparate ar părea, vor trebui judecate, așadar, ca încercări de a formaliza acest domeniu specific de manifestare a capacității funcționale poetice.

Un aport reprezentativ și original în această direcție pot furniza, după opinia noastră, cercetările lui Michael J. Reddy (1969; 1972a; 1973). Aceste cercetări urmăresc și realizează, credem, în bună măsură, o conceptualizare parțială a unui component al competenței poetice în cadrul mai larg al unei teorii generative a referinței în limbajul 'natural'. Ca și J. Goguen (1969) și G. Lakoff (1972), M. J. Reddy adoptă, ca premisă generală a acestei teorii, necesitatea înțelegerii refe-

rinței lingvistice prin prisma elaborării unei logici particulare, a predicatelor inexacte sau „fuzzy". El argumentează, cu deplin temei, că numai o asemenea logică va fi capabilă să dea seama de unicitatea flexibilă și dinamică a producerii sensului lingvistic, trăsătură pe care o consideră drept cea mai caracteristică pentru limbajul uman. Creativitatea, ca notă definitorie a competenței lingvistice în general, este concepută, așadar, în cadrul acestei teorii generative, ca o valorificare a ceea ce M. J. Reddy numește „puterea caracteristică latentă în «multiguitatea» lingvistică" (1973, p. 517). În consecință creativitatea poetică nu mai e definită prin opoziție față de competența lingvistică generală, ci ea apare ca o valorizare funcțională a acesteia sau, mai precis, competența poetică va fi definită ca „exploatare planificată" a „multiplei ambiguități" sau a „multiguității" lingvistice în condiții specifice de „relevanță situațională" (cf. *infra*, p. 139). Analizele concrete ale poeticianului american vizează, în primul rînd, manifestarea acestei capacități funcționale specifice la nivel infraenunțiativ, dar ele oferă unele elemente prețioase și pentru o circumscriere de ansamblu a procesului referențial în textul literar. Fecunditatea contribuțiilor lui Michael J. Reddy, în acest sens, ni se pare că decurge, în primul rînd, din concepția multiplelor „n i v e l e r e f e r e n ț i a l e". În opoziție cu semantica interpretativă, — dar într-un mod original, după cunoștința noastră, și în cadrul semanticii generative —, această concepție se întemeiază pe teza că procesul de producere a sensului (extensional) se desfășoară pe mai multe „nivele de referință". Conform acestei teze, „nivelul sensurilor cuvintelor" — singurul pe care l-ar presupune semantica interpretativă — trebuie considerat doar „primul și cel mai general" nivel referențial. M. J. Reddy relevă că procesul de referință se reduce la acest nivel unic numai în „enunțurile eșantion" — tocmai din cauză că acestea au un „context nul" și o „valoare comunicativă zero" — și că cele mai multe „enunțări" comunicative, vorbite sau scrise, implică „cel puțin un nivel distinct în plus și probabil mai multe" (*infra*, p. 143). Consecințele acestei teorii a referinței pentru cercetarea poetică în general ni se par, deocamdată, greu de estimat. Ceea ce probează, fără dubiu, analizele lui M. Reddy este, în primul rînd, fecunditatea adoptării unei asemenea ipoteze de lucru în descrierea și explicarea a ceea ce el numește „nivelul referențial primar". Autorul reușește să demonstreze, incontestabil, după opinia noastră, că declanșarea mecanismelor semantice poetice are loc încă la acest nivel primar. Pentru aceasta, el argumen-

tează, mai întîi, că procesele generative trebuie concepute, și la acest nivel, într-un mod radical deosebit în raport cu felul în care semantica interpretativă prezenta lucrurile pentru nivelul unic al 'enunțurilor eșantion'. Mai exact, el descrie nivelul referențial primar, în enunțurile comunicative, prin disocierea a două subcomponente distincte: (a) „selecția" unor sensuri din „sferele primare de referință" (SPR) ale cuvintelor; (b) „asamblarea" lor în așa-numitele „amalgamuri referențiale primare" (ARP). Concentrîndu-și interesul asupra celui dintîi subcomponent primar, M. J. Reddy probează, apoi, cu numeroase exemple, că „posibilitățile figurative" ulterioare „depind în mod crucial de sensurile cuvintelor selectate" la acest prim nivel (*infra*, p. 138). Sporul de cunoaștere adus de această concepție, în raport cu abordarea semantică interpretativă, este aici cel mai evident. Se relevă, astfel, că întregul proces referențial nu poate fi înțeles dacă se pornește de la descrierea sensurilor cuvintelor prin stabilirea unor 'reguli semantice' de genul „restricțiilor selecționale", pe baza cărora să se determine posibilitățile ulterioare de utilizare a acestor sensuri. Setul de „sensuri primare" ale unui cuvînt, care alcătuiesc „sfera sa primară de referință" (SPR), va fi descris, acum, dimpotrivă, ca o „mulțime vagă", cu întrepătrunderi și suprapuneri parțiale, iar selectarea sensurilor din aceste seturi, pentru construirea unor 'enunțuri comunicative', va fi înfățișată ca un proces care are loc, în primul rînd, pe baza a ceea ce M. J. Reddy numește „relevanță situațională" (*infra*, p. 138). Ceea ce pentru Chomsky și poeticienii generativiști din prima generație se înfățișa ca un proces de încălcare a unor restricții selecționale, apare acum, în noua perspectivă, ca un proces de valorizare funcțională a unor potențialități semantice prezente în conținutul lexemelor ca atare. Astfel, chiar un exemplu ca mult discutatul **colorless green ideas . . . (idei incolore verzi . . .)* — considerat de Chomsky ca „iremediabil paradoxal", prin atribuirea *in abstracto* a unor restricții selecționale pentru fiecare termen în parte — se dovedește că poate avea interpretări „perfect rezonabile", dacă pornim de la considerarea sensurilor ca 'predicate inexacte' și concepem selecția lor în funcție de „situație" (o asemenea posibilă funcționalizare, sugerată de autor, ar fi: „Idei incolore verzi — iată ceea ce noi sperăm să nu avem în lucrările noastre. Dimpotrivă, cei mai mulți dintre noi încearcă să producă idei pline de culoare și în același timp profund limpezi" — cf. p. 139); sau, pentru a ne referi la o secvență poetică discutată anterior, *a grief ago* a putut fi interpretată ca o

încălcare a unor 'restricții selecționale', numai pentru că nu s-a înțeles natura „fuzzy" a unui termen ca *grief (suferință)*, care nu exclude, ci dimpotrivă implică și ideea de 'timp', actualizabilă în diverse contexte (ex. *un an de suferință, o lună* ~ etc.). Conceptul teoretic fundamental al noii abordări poetice este, așadar, cel de „r e l e v a n ț ă s i t u a ț i o n a l ă" și el aduce, fără îndoială, un progres substanțial în înțelegerea mecanismelor specifice ale producerii de sens metaforic. Fără să putem insista îndeajuns aici, vom semnala doar că, pe baza acestui concept, M. J. Reddy propune, încă în 1969, o descriere coerentă a procesului metaforic, pornind nu de la 'devianța' sintactică sau semantică, ci de la „referenții reali, determinați contextual, ai termenilor conectați" (M. J. Reddy, 1969; v. și 1973, p. 493; *infra*, p. 137). În 1973, el va argumenta, apoi, concludent, că, dacă un cuvînt are două sensuri primare suficient de distincte (ex. $rock_1$, „stîncă"; $rock_2$, „gen de muzică și dans") și dacă „situația și gramatica permit selecția simultană a ambelor sensuri", se poate ajunge, fără nici o încălcare a unor restricții selecționale, la „tipul de calambur conceptual care constituie coloana vertebrală a unei mari părți din poezie" (1973, p. 494—495; *infra*, p. 138). În sfîrșit, poeticianul american a putut proba că, chiar și atunci cînd procesele metaforice implică un proces de 'devianță', acesta se produce, de fapt, în structura internă a „referentului primar", conceput ca predicat 'inexact' *(fuzzy)*, tocmai „pentru a izola genul de referent secundar cerut de enunțare sau de situație" (1972a; 1973, p. 498; *infra*, p. 144); cu alte cuvinte, 'devianța' este identificată numai la nivel referențial și ea este, apoi, explicată funcțional. Nu putem urmări aici metodologia concretă de cercetare pe care o propune M. J. Reddy, în aceste sfere problematice, dar cîștigul acesteia în pertinență și finețe analitică ni se pare incontestabil. Ceea ce dorim să subliniem este, însă, faptul că fundamentul teoretic al concepției sale prezintă, după părerea noastră, unele insuficiențe majore. Nu ne gîndim atît la concentrarea aproape exclusivă asupra primului nivel referențial — aspect ce poate fi acceptat ca o restrîngere strategică, temporară —, ci, în primul rînd, la însuși conceptul fundamental de „relevanță situațională". Acest factor, esențial pentru definirea funcțională a procesului referențial, nu apare, nici pe departe, suficient de clar și de coerent conceptualizat. M. J. Reddy pare să înțeleagă, prin acest factor, în primul rînd 'contextul situațional' extralingvistic, ca sferă a practicii sociale care impune un anumit mod de organizare a mijloacelor lingvistice și, în speță, un anumit mod de 'construcție referențială'. Chiar și în această accepție, însă, sfera conceptuală în discuție rămîne total nedeterminată, astfel încît termenul de „relevanță situațională" acoperă, în realitate, un factor pasibil de varianță infinită, ceea ce diminuează grav forța explicativă și operatorie a conceptului. N-ar trebui ignorat, în același timp, faptul — pe care îl considerăm de importanță crucială — că aceste „situații" nu sînt cu totul date în afara limbii, ci și ele sînt, cel puțin parțial, 'construite' pe baza unui sistem de convenții socioculturale codificate, în mare măsură, în structurile semantice profunde ale elementelor și structurilor lingvistice. Or, analizele lui M. J. Reddy nu țin seama, aproape deloc, de acest aspect esențial. Astfel, în descrierea organizării inițiale a sensurilor în SPR ar trebui implicate, credem, și presupoziții referențiale specifice, pe de o parte, unui anumit sistem lingvistic-cultural, iar pe de altă parte, caracteristice funcționalității poetice, în general, și anumitor tipuri de texte, în particular. Conceptul de „amalgamuri referențiale primare" (ARP) nu aduce nici un profit, în privința aceasta, ci dimpotrivă, el prezintă, în plus, și alte neajunsuri grave. M. J. Reddy descrie ARP ca o „asamblare" a sensurilor (selectate pe baza relevanței situaționale) în „structuri sintactice posibile" (*infra*, p. 142). Această „asamblare" nu are loc, însă, în realitate, sub o formă nediferențiată de „amalgamuri" semantice, specificate numai la nivel sintactic, deoarece — așa cum se va vedea din contribuțiile ulterioare ale teoriei ilocuționare — ea se constituie în și prin diverse 'acte de vorbire', fiecare avîndu-și regulile sale semantice constitutive. Aceste aspecte deficitare ale analizei propuse pentru primul nivel referențial decurg, evident, din dificultatea — care nu este numai a autorului — de a conceptualiza „relevanța situațională" ca un factor constitutiv al structurilor lingvistice. Este adevărat că M. J. Reddy încearcă și o integrare a unei dimensiuni lingvistice subiective în conceptul său fundamental și, practic, acordă acestui aspect o importanță decisivă în analizele sale. Modul în care concepe el acest factor, însă, nu numai că nu rezolvă problemele semnalate, ci, dimpotrivă, prejudiciază grav, după părerea noastră, însăși înțelegerea referențialității poetice în ansamblu. Astfel, pe lîngă procesele metaforice propriu-zise — declanșate, cum s-a observat, prin mecanisme de la primul nivel —, sînt introduse, la nivelul referențial secundar, „referințele implicînd experiența proprie a cititorului sau cunoașterea de către el a experienței poetului" (*infra*, p. 145). Această soluție ni se pare,

însă, de două ori înșelătoare. Pe de o parte, cum am subliniat anterior, un aspect al „referințelor secundare" circumscrise de M. J. Reddy — mai precis, dimensiunea „experienței" sau „cunoașterii" comune emițătorului și receptorului codificată lingvistic-cultural — trebuie implicată, deja, la primul nivel. Pe de altă parte, este absolut evident pentru noi că „experiențele" strict personale — ținînd de „variația idiolectală" la receptare și de „cunoașterea de către el [receptor] a experienței poetului" — nu pot fi și nu trebuie incluse într-un model al producerii sensului în poezie. Implicarea masivă și cu rol decisiv, la nivelul referențial secundar, a unor asemenea „experiențe" face, mai întîi, imposibilă explorarea sistematică a mecanismelor semantice comunicative la acest nivel, precum și la nivelele, pe care le bănuim, mai adînci. Poeticianul american este nevoit să admită, de fapt, că modelele pe care le propune rămîn, în ultimă instanță, construcții subiective. Astfel, pentru un vers din Dylan Thomas — *And I am dumb to tell the crooked rose (* Și sînt mut să spun trandafirului înșelat)* — el stabilește, pe baza analizei primelor două nivele referențiale, nu mai puțin de nouă lecturi distincte, care ilustrează „utilizarea limbii aproape de capacitatea ei totală" (1973, p. 500). Pe de altă parte, el recunoaște, însă, că aceste lecturi reprezintă doar „experiența sa a poemului" *(„my poem")*, astfel încît se pune întrebarea în ce măsură sînt acestea „lecturi interacționale relevante", așa cum ar dori autorul. M. J. Reddy argumentează, cu dreptate, că există „multe rațiuni" — „de la variația SPR la atitudinile în fața vieții și a morții" — care fac ca „modelele aceluiași material constituite de diferiți cititori să înfățișeze diferențe clare și explicabile" (1973, p. 517). Cum am anticipat deja, se poate argumenta, însă, tot atît de îndreptățit, că există și mai multe rațiuni care ne obligă să concepem variația SPR ca determinabilă contextual și să considerăm că „atitudinile în fața vieții și a morții" nu pot fi, nici ele, absolut aleatorii și neconceptualizabile. Rațiunea supremă, în această privință, este că, în afara încercării de a găsi niște invariante funcționale în construcția acestor modele, își pierde sensul atît sarcina cercetării poetice în general, cît și postulatul comunicabilității asumat de M. J. Reddy însuși prin conceptele fundamentale de „enunț comunicativ" și de „relevanță situațională". Ni se pare, însă, evident că incapacitatea acestei abordări de a explica procesul 'construcției referențiale' la nivelele mai adînci ale textului poetic (i.e. construcția unor si-

tuații enunțiative ficționale, a spațio-timpului imaginar ș.a.) provine tocmai din modul în care este concepută „relevanța situațională" și, implicit, funcția poetică. Din această cauză, însăși imaginea de ansamblu pe care o schițează contribuțiile lui M. J. Reddy asupra producerii sensului poetic, ca „exploatare planificată" a „multiguității lingvistice", ni se relevă, în ultimă instanță, drept inacceptabilă: conform analizelor sale, această „exploatare" ar trebui interpretată, de fapt, nu ca o îmbogățire a experienței comunicative, prin construcție referențială la diverse nivele ale textului, ci, dimpotrivă, ca o reducție a potențialităților referențiale (de la primul nivel), determinată de limitele experienței lingvistice anterioare a receptorului (impuse la nivelul imediat următor).

O soluție teoretică mai promițătoare pentru abordarea procesului semantic generativ la nivelele mai adînci ale structurii textului ar putea fi schițată, credem, pornind de la sugestiile oferite de Elizabeth C. Traugott (1973b; *infra*, p. 158ff). În sensul cel mai general, considerațiile autoarei propun, de fapt, o aproximare funcțională a textului poetic ca o „construcție a unor lumi imaginare". O asemenea abordare își găsește un temei conceptual în valorificarea unor premise din teoria logică a 'lumilor posibile'. Posibilitățile principiale și practice ale unei poetici elaborate sistematic pe această bază sînt departe de a putea fi satisfăcător estimate în momentul de față[12]. Lucrarea lui E. C. Traugott prezintă, însă, după părerea noastră, unele indicii relevante mai ales pentru modul în care poate fi concepută, în acest cadru, construcția dimensiunii spațio-temporale a 'referinței literare'. Autoarea pornește, și ea, de la necesitatea reconsiderării noțiunii de „deviantă" poetică și argumentează, cu justețe, că, indiferent dacă ne raportăm la modelul impus de tradiția literară sau la o „normă" lingvistică extra-literară, „gramatica trebuie apreciată în cadrul operei", iar textul trebuie judecat, în primul rînd, prin aspectul lui de „consecvență internă" (p. 163, 168). Noțiunea de 'consecvență internă' a textului sau de 'coerență'[13] este aproximată ca „o manifestare specifică a unui tipar generalizat" (p. 164) și autoarea este foarte aproape de înțelegerea faptului că această „manifestare specifică" variază în raport cu tipurile funcționale de texte. Astfel, ea subliniază, în opoziție cu abordarea transformațională a lui J. P. Thorne, că utilizarea, într-un text liric, a prezentului simplu (sau atemporal) acolo unde în orice alte tipuri de texte de limbă engleză ar trebui să întîlnim prezentul continuu, nu poate fi

considerată ca un fenomen de „devianță", întrucît această utilizare este în acord cu un „sistem de timpuri" propriu textelor lirice, sistem pe care cititorul îl acceptă „convențional", fără să fie pur și simplu conștient de această „convenție" (p. 169); similar se pune problema și în cazul altor tipuri de texte, ca de ex. în basme, unde „acceptăm [spontan] convenția că distincțiile de tipul animat-inanimat nu sînt menținute", că acestea „sînt transformate în alegorii" etc. *(ibid.)*. Analizele lui E. C. Traugott nu se dezvoltă, însă, în această direcție a definirii unor convenții constitutive caracteristice pentru diferite tipuri funcționale de texte poetice. Autoarea urmărește, mai degrabă, să demonstreze că „o parte din plăcerea noastră în experiența literară provine din interacțiunea expectațiilor noastre cu cele constituite de autor" *(infra*, p. 169). Este vorba aici, desigur, de un aspect al competenței noastre literare și observațiile autoarei, în această privință — întotdeauna subtile și de multe ori profunde —, au, fără îndoială, o bază reală. După opinia noastră, fenomenul urmărit de E. C. Traugott este, însă, prea specific pentru a putea fi descris adecvat în absența unei teorii funcționale a textului poetic. Mai exact, ni se pare că, pentru a putea da seama în mod satisfăcător de „interacțiunea în experiența lecturii" a două sau mai multe „sisteme" („convenții constitutive", „expectații"), ar trebui să posedăm, mai întîi, un model mai elementar de funcționare a textului poetic, pe baza unui singur sistem, la nivelul care ne interesează. Or, ni se pare că analiza „interacțiunii" unor sisteme diferite în același text riscă, în primul rînd, să obnubileze, la E. C. Traugott, tocmai viziunea unitară a textului ca reflex al unei funcții integratoare, predominante. Astfel, autoarea relevă, cu finețe, într-un poem al lui T. S. Eliot, utilizarea a două tipuri de „gramatici" („gramatica memoriei" și „gramatica lanternei"), după cum acestea servesc finalității de a proiecta într-un plan experiențial 'rememorat' sau de a ilumina „experiența imediată" (p. 165). Pentru a interpreta corect „consecvența textului" în acest caz, ni se pare, însă, că ar trebui pornit de la surprinderea unei 'funcții' unitare, de ansamblu, a poemului, care poate fi tocmai aceea de a realiza un „contrast" între cele două tipuri de secvențe (statice și dinamice). Autoarea are, de asemenea, dreptate, cînd argumentează împotriva tratării pur statistice a romanului lui De Foe, *Moll Flanders* — printr-o simplă numărare a verbelor, care „nu admite sisteme coexistente și nu se interesează de contextele în care sînt

folosite diferite tipuri de verbe" — și cînd propune o „interpretare coerentă" a romanului prin relevarea contrastului dintre „gramatica percepțiilor lui Moll despre sine, atît de plină de verbe ca *a avea*, nici active, nici pasive" și cea a „percepției [imaginii ei] de către ceilalți, atît de plină de verbe de acțiune" (p. 168). Ea pare să înțeleagă, însă, că interpretarea pe care o propune ar însemna postularea a două funcții textuale distincte, cînd, de fapt, observațiile sale nu probează, după opinia noastră, nimic altceva decît tocmai necesitatea de a se defini, și în asemenea cazuri, o funcție integratoare unică, a textului în ansamblul său, oricît de complexă și de dificilă ar fi formularea mai specifică a unei astfel de funcții. Nu dorim să susținem, prin aceasta, nici că „interacțiunea expectațiilor" nu ar reprezenta un aspect real al „experienței" (sau 'competenței') literare și nici că acest aspect nu s-ar putea manifesta chiar prin construcția a două tipuri de „lumi ficționale" și opunerea lor într-un singur text (ca în cazul unor texte medievale, la care se referă autoarea). Intenția noastră este, doar, să subliniem că aspectul menționat poate fi studiat mai aprofundat numai pe baza definirii unor modalități fundamentale de construcție spațio-temporală în raport cu diversele tipuri elementare de funcții textuale. Dezacordul nu este prea mare, dealtfel, deoarece autoarea însăși înclină să admită că fenomenul pe care îl studiază reprezintă o trăsătură particulară (întîlnindu-se numai la „anumiți autori" — cf. p. 169), iar, pe de altă parte, ea încearcă de fapt și o înscriere a acestuia în perspectiva unei concepții mai generale a funcționalității textuale. Din păcate, ni se pare, însă, că premisele pe care se bazează încercarea sa nu îngăduie un aport substanțial în această direcție. E. C. Traugott pornește de la o aproximare a funcționalității textuale pe baza principiului „adecvării la uz" și, după modelul semanticii generative propus de G. Lakoff (1971a; 1971b ș.a.), concepe consecințele acestui principiu, în planul structurii de adîncime a textului, printr-o dihotomie fundamentală: „structuri logice", pe de o parte, și „condiții de adecvare", pe de altă parte. (În această dihotomizare, „condițiile de adecvare" ar reprezenta „ceea ce este admis sau presupus, pe cînd ceea ce este afirmat intră în structura logică" — cf. p. 161). După convingerea noastră, o asemenea concepție nu poate da seama de specificul structurii de adîncime a textului literar și ne vom mărgini să argumentăm această convingere chiar cu analiza cea mai ingenioasă, pe care E. C. Traugott o întreprinde asupra unui capitol din

„Alice în oglindă", a lui Carroll. Ceea ce demonstrează această analiză este, credem, tocmai faptul că structurile logice nu participă, decît superficial, la producerea sensului poetic al textului. Incizia analitică de mare finețe îi prilejuiește autoarei observații pătrunzătoare, în acest sens, privind mecanismele specific poetice ale construcției spațio-temporale. Reținem, astfel, argumentația că scriitorul dezvoltă în ficțiune un proces de neutralizare a timpului față de spațiu pornind de la „ceva construit chiar în limbă" sau teza că posibilitatea construirii unor lumi total diferite în textul literar este implicată deja în „procese lingvistice mai timpurii" (cf. p. 172). Elementul central al întregii demonstrații îl constituie premisa că lumea „trăirii inverse" nu poate fi descrisă decît pornind de la „presupoziții" privind construcția timpului de natură diferită în raport cu principiile logicii conceptuale. Asumîndu-și premisele modelului său teoretic, autoarea crede că poate descrie, totuși, acest proces în primul rînd prin „omisiunea" a două „condiții de adecvare" („capacitatea noastră de a proiecta pe acest *acum* al rostirii într-un punct pe linia timpului viitor" și „concepția noastră de cauzalitate și mai ales cauză și efect ca fundamentate în timp" — p. 170). Să observăm, însă, că acestea nu sînt „condiții de adecvare" ale 'uzului' sau 'textului' literar, iar invocarea „omisiunii" lor în text ne pune exact în situația paradoxală relevată de analiza comprimării: „omisiunea" înseamnă p r e z e n ț a „condițiilor" respective în structura de adîncime. E. C. Traugott se exprimă, dealtfel, clar în acest sens, afirmînd că, în ultimă instanță, sensul poetic este produs de faptul că „această omisiune coexistă /sic!/ cu presupoziția noastră tacită că ele trebuie să opereze în oricare lume pe care o cunoaștem" *(ibid.)*. Numai că, în acest fel, nu mai rămînem cu nimic literar în structura de adîncime a textului, deoarece și „presupoziția" menționată este considerată ca un principiu al „structurii logice" sau, mai precis, un „principiu foarte generalizat și universal" (p. 172; vezi și 1973a). Impasul analizei în acest punct este evident. Soluția foarte simplă, care ar evita acest impas, ni se pare a fi definirea „presupoziției tacite" la care se referă autoarea ca o presupoziție referențială de natură culturală și corelarea ei cu principii constitutive specifice ale tipului funcțional de text (care sînt apropiate de cele ale basmului). Această soluție simplă nu este accesibilă, însă, abordării semantice generative atîta timp cît aceasta pornește de la postularea unor principii logice universale, în structura

de adîncime a textului literar, și nu concepe construcția de 'lumi posibile' în relație cu sisteme de credințe și presupoziții determinate cultural și variabile după tipul de discurs.

Pe baza acestor observații se poate conchide, credem, că — în pofida progresului net pe care îl aduce în cercetarea poetică — semantica generativă nu poate oferi, în cadrul ei restrîns, o definire satisfăcătoare a proceselor de 'producere' a sensului literar (sau a unei 'competențe poetice semantice'). Cauza principală a acestui insucces a putut fi reperată, sperăm, chiar în modul în care este înțeleasă funcționalitatea lingvistică în general și cea poetică în special. Pornind de la principiul fundamental al „adecvării la uz", semantica generativă nu poate concepe funcția comunicativă a limbii decît ca o dimensiune adițională în raport cu funcția ei de „raționalizare propozițională". Deși se cîștigă enorm prin introducerea noțiunilor de 'text' și 'context' (sau 'situație'), pentru semanticienii generativiști 'producția' lingvistică rămîne, în continuare, separată de 'comunicare', iar funcția comunicativă este înțeleasă mai mult ca o „întrebuințare" ulterioară a unor structuri deja date, decît ca o dimensiune internă, constitutivă și determinantă, a structurilor lingvistice profunde. Din această cauză, în studiul structurii de adîncime, 'conținutul cognitiv' ('logic') este menținut ca definibil izolat de 'condițiile de adecvare', care îndeplinesc, pe mai departe, un rol oarecum secundar, de specificare a structurilor 'logice', universale. Consecințele acestei atitudini teoretice s-au putut depista în conceptele cheie de 'relevanță situațională' și de 'adecvare textuală', care nu reușesc să dea seama de manifestarea funcției poetice la nivelul structurii de adîncime a textului. Se poate observa, acum, că rădăcina tuturor dificultăților vine, însă, de mai departe: de la reducțiile inițiale chomskyene. Conceptele fundamentale ale semanticii generative nu realizează, de fapt, decît o atenuare parțială a gradului de idealizare a „emițătorului-receptor" (prin introducerea variației subiective la recepție) și o încercare timidă de integrare a unor aspecte ale dimensiunii contextuale. Rămîn însă, după credința noastră, cel puțin doi factori cruciali pentru definirea funcției poetice care nu au putut fi conceptualizați, pînă în prezent, nici de semantica generativă în sens strict: 'intenția comunicativă' și factorul sociocultural. Anii aceștia au demonstrat, însă, convingător, că, fără introducerea intenției comunicative — exclusă și din abordările poetice pregenerative — nu se poate da seama nici de aspectul cel mai elementar al distingerii metaforei de „simpla devianță" (cf. R. J.

Matthews, 1971, p. 417; J. T. Price, 1974, p. 254—255) şi, cu atît mai puţin, de dimensiunea intersubiectivă definitorie pentru textul poetic. Pentru conceptualizarea acestui aspect, poetica va trebui să recurgă, însă, la un cadru teoretic cu totul diferit de cel al lingvisticii generative, i.e. la teoria ilocuţionară. Pe de altă parte, a devenit, de asemenea, evident că semantica lingvistică generativă nu poate integra şi defini satisfăcător, în cadrul ei strict, nici factorul sociocultural propriu-zis: pentru abordarea adecvată a acestuia, investigaţia poetică va trebui să se transpună, cum vom vedea, între orizonturile mai largi ale sociolingvisticii.

5. **Poetica ilocuţionară** se afirmă în S.U.A., încă din primii ani ai deceniului 8, pornind de la premisele unei concepţii filozofice asupra limbii, al cărei postulat fundamental este tocmai acela că sensul lingvistic nu poate fi determinat în mod abstract, independent de intenţiile şi acţiunile comunicative particulare ale vorbitorilor. Această concepţie filozofică — dezvoltată, mai întîi, în Marea Britanie, în aşa-numita „şcoală de la Oxford", de către discipolii englezi ai lui Ludwig Wittgenstein, din ultima sa perioadă de activitate — a fost receptată, în acest moment, în contextul nord-american, ca o soluţie avantajoasă pentru depăşirea dificultăţilor teoriei lingvistice generative[14]. Promotorul american al acestei orientări filozofice, John R. Searle, este cel care a contribuit cel mai mult la „ştiinţificizarea" sau apropierea ei de cîmpul cercetărilor lingvistice concrete. În ciuda scepticismului şi opoziţiei lui N. Chomsky, el a demonstrat, mai întîi, că noul curent nu impune, nici pe departe, reinstaurarea behaviorismului în studiul limbii şi că, în acelaşi timp, teoria ilocuţionară porneşte de la un postulat fundamental identic cu cel al „viziunii" generative: anume de la principiul că esenţa fenomenului verbal nu trebuie căutată în 'simbol' — 'cuvînt' sau 'enunţ' —, ci în „actul de producere" a 'simbolului', 'cuvîntului' sau 'enunţului' (J. R. Searle, 1969, p. 16; 1972, p. 23). Într-o critică temeinică a conceptului chomskyan de 'competenţă', J. R. Searle relevă, cu justeţe, că „revoluţia chomskyană" nu reuşeşte, totuşi, să depăşească întru totul înţelegerea (structuralistă!) a) esenţei limbii ca sistem formal închis în sine — chiar dacă dinamic, autogenerîndu-se — şi definibil în mod independent de sarcinile şi întrebuinţarea lui concretă în procesul de comunicare (J. R. Searle, 1972, p. 21—24; în răspunsul său, N. Chomsky, 1976, p. 55—64, încearcă să apere deschis această poziţie). Critica

aceasta poate fi extinsă, însă, cum s-a văzut, şi asupra încercărilor semanticii generative de a explica sensul lingvistic prin principiul „adecvării la uz". Cîştigul teoretic esenţial pe care îl propune teoria ilocuţionară pentru cercetarea lingvistică porneşte, în schimb, de la faimosul slogan al lui L. Wittgenstein, conform căruia „sensul e s t e uzul" (sau „întrebuinţarea"): *„Meaning is use"* (cf. L. Wittgenstein, 1953, *passim); altfel* spus, această teorie urmăreşte să definească sensul prin finalităţile specifice pe care cuvintele şi enunţurile le îndeplinesc în comunicarea interindividuală. În noua perspectivă, conceptul de 'competenţă lingvistică' se impune a fi reelaborat, aşadar, ca o „capacitate de a performa", mai precis ca posibilitate de a înfăptui ceea ce filozofii britanici au numit 'a c t e d e l i m b a j' (sau 'acte de vorbire' — *Speech Acts).* Premisele fundamentale ale acestei noi înţelegeri a limbajului ca 'activitate' sau 'mod al practicii' şi a unităţilor lui minimale ca 'acte' pot fi desprinse clar din lucrarea lui J. L. Austin, *How to Do Things With Words (Cum se fac lucruri cu cuvinte*, 1962), care reprezintă platforma teoretică cu cea mai mare influenţă în acest curent filozofic (asupra obiectivelor strict filozofice ale lui Austin, care nu ne interesează aici, vezi C. Lyas [ed.], 1971, p. 103—104, 107; o prezentare generală a „filozofiei acţiunii" la Dijk, 1977, p. 167—188). Să subliniem, doar, în ce ne priveşte, că această lucrare demonstrează, pentru prima dată, că enunţurile verbale nu pot fi definite nicicum în mod izolat şi abstract (după criteriile verificabilităţii empirice sau logice), ci, pentru înţelegerea lor, „trebuie să luăm în considerare situaţia totală în care apare enunţarea — actul de vorbire integral..." (Austin 1962/1965, p. 52). Gînditorul britanic reuşeşte să integreze, aşadar, factorul 's i t u a ţ i e' în definirea conceptului său fundamental de 'a c t' lingvistic, argumentînd decisiv că „ceea ce trebuie studiat n u este enunţul, ci producerea unei enunţări într-o situaţie de vorbire", sau, altfel spus, „actul de vorbire total" *(ibid,* p. 138). Pornind de la cazul particular al unor enunţuri pe care le numeşte *performative,* J. L. Austin demonstrează că aceste enunţuri — nu numai că nu pot fi definite ca 'descriind', 'relatînd' sau 'constatînd' o realitate de 'fapt', în raport cu care să poată fi considerate ca 'adevărate' sau 'false' —, ci ele nici măcar nu pot fi desprinse de o anumită 'acţiune' pe care o efectuează sau o îndeplinesc prin simplul fapt al enunţării lor ca atare. Astfel, pentru a recurge la un exemplu standard, un enunţ de tipul *Îţi promit că...* nu poate fi interpretat ca referindu-se la o 'stare interioară' (şi fiind, even-

tual, o 'descriere' a acesteia, verificabilă după criteriul 'adevărat' / 'fals'), ci 'lucrul' la care se referă acest enunț se constituie numai și tocmai prin simpla producere a enunțului ca atare. Mai exact, enunțarea acestuia în condiții 'normale' (i.e., rostirea lui în mod 'serios' de un locutor către interlocutorul său) înfăptuiește un act — ce poate fi definit în mod specific ca actul de *a promite* —, prin care se instituie o anumită relație între participanții la procesul de comunicare (i.e., locutorul își asumă obligația de a face ceva în raport cu interlocutorul, cu toate implicațiile și consecințele care decurg din aceasta; cf. J.L. Austin, 1962/1965, p. 9—11). Pornind de la cazuri ca acestea, Austin ajunge, însă, în cele din urmă, la concluzia că o asemenea interpretare este valabilă, în esență, nu numai pentru enunțurile performative (reperabile, explicit, printr-un mare număr de verbe ca: *a cere, a ordona, a blestema, a boteza, a jura* etc., enunțate la persoana I, timpul prezent), ci pentru toate enunțurile comunicative reale, inclusiv pentru cele „constatative" ('aserțiuni', 'descrieri', 'relatări'), singurele studiate, și în mod defectuos, de către logicienii pozitiviști. Se dovedește, astfel, că 'producerea sensului' lingvistic are loc întotdeauna sub forma unor 'acte de limbaj', în sensul schițat *(întrebări, aserțiuni, cereri, promisiuni, rugăminți* etc.). Austin fundamentează, în consecință, studiul fenomenului lingvistic în cadrul unei teorii generale a „acțiunii" umane și, mai specific, în cadrul unei teorii a actelor verbale. El separă, mai întîi, aspectul esențial, intern, al acestor acte — numit 'ilocuționar' — de două dimensiuni adiacente: (1) de 'locuție' sau 'actul locuționar' corespunzînd, de fapt, dimensiunii studiate de lingvistica generativă în modelul ei 'standard' (i.e., „rostirea anumitor cuvinte într-o anumită construcție [sintactică] și cu un anumit «sens», în accepția filozofică preferată a termenului .. " — Austin, 1962/1965, p. 94; ex., în cazul menționat, a rosti *Îți promit că . . .);* (2) de 'perlocuție' sau 'actul perlocuționar', corespunzînd dimensiunii „efectelor" pe care le pot avea enunțările asupra receptorului (p. 101—103; ex., interlocutorul poate să se bucure, să se sperie sau să se îndoiască de promisiunea mea. Cf., pentru aceste delimitări, și *infra*, p. 188). Austin întemeiază o teorie a dimensiunii 'ilocuționare' (sau interne) a actelor verbale, ce urmărește să definească relațiile sau țesătura de 'obligații' reciproce care se instituie între participanții la procesul de comunicare pe baza receptării intențiilor specifice cu care sînt produse enunțările concrete într-o limbă dată. Avantajele potențiale ale unei asemenea concepții, în ra-

port cu modelele generative, trebuie căutate, credem, în primul rînd în faptul că ea se constituie — cum relevă chiar întemeietorul ei — ca o „doctrină a diverselor tipuri de funcții ale limbajului" (Austin, 1962/1965, p. 99). Trebuie reținut, de asemenea, că, în această perspectivă, conceptul de funcție lingvistică apare definit, în principal, prin 'intenția comunicativă' — 'intenția receptată' sau 'efectul intenționat'. Ceea ce poate oferi esențial nou această teorie este, așadar, o definire analitică a unor reguli și condiții de 'reușită' pentru modul specific în care se manifestă diversele 'funcții' (sau 'forțe') ilocuționare ale limbii în și prin 'actele' lingvistice particulare. În ciuda unor controverse majore, care sînt încă departe de a fi soluționate (cf. o prezentare sintetică la J. R. Searle [ed.], 1971, p. 1—12), majoritatea contribuțiilor formulate, pînă astăzi, în acest cadru teoretic, propun tocmai o asemenea definire analitică a actelor ilocuționare.

Ca și lingviștii, în general, poeticienii au întrevăzut, în mod firesc, posibilitatea de a exploata cîștigurile acestei concepții pentru o descriere mai adecvată a sensului și, în ultimă instanță, pentru o definire mai aprofundată a specificului artei verbale. Cea dintîi tendință schițată în această direcție a fost aceea de a încerca o aplicare directă sau — cum propunea, în primul moment, Richard Ohmann (1971a, p. 257) — „dogmatică" a teoriei ilocuționare, în versiunea ei standard, la analiza textului literar. Impulsul primordial al acestei direcții de cercetare pornea de la presupunerea că tipurile principale de acte ilocuționare, definite de filozofia limbajului „obișnuit", trebuie să reprezinte tipurile fundamentale de funcții sau de relații interumane, valabile pentru orice sferă de manifestare a limbii. Această presupunere, asumată explicit de mai mulți lingviști și poeticieni, trebuie denunțată, însă, din capul locului, ca total nefondată. Se poate demonstra, fără dificultate, că teoria la care ne referim exclude, în mod deliberat, din conceptualizarea proprie a factorului de 'situație' și a 'funcției' ilocuționare, 'uzul' poetic și, în general, figurat al limbii. Posibilitățile și limitele teoriei, în această privință, sînt precizate, dealtfel, destul de clar, chiar de întemeietorii ei. Atfel, încă L. Wittgenstein observa că 'uzul' poetic se constituie pe baza unor „reguli" diferite, deoarece „un poem, deși e scris în limba informației, nu e utilizat în jocul de limbă *[language game]* al transmiterii de informație" (cf. J. Culler, 1975, p. 162). Temeiurile acestei delimitări pot fi sondate, însă, mai aprofundat, la J. L. Austin. Atît în definirea enunțărilor „performative", cît și în

circumscrierea ulterioară a „forței ilocuționare", el exclude, în mod explicit și insistent, situațiile în care enunțurile sînt utilizate „în glumă" sau în „scrierea unui poem" (Austin, 1962/1965, p. 9), cînd sînt „spuse de un actor pe scenă sau introduse într-un poem sau rostite în solilocviu" (p. 22), pe scurt, „uzul vorbirii în interpretare [pe scenă], ficțiune și poezie, în citare și recitare" *(ibid.,* p. 92). Filozoful britanic restrînge, așadar, studiul interacțiunii verbale la 'situația' comunicării în scopuri practice și toate regulile pe care le stabilește el se aplică numai acestui „uz", considerat „normal", „serios" sau „deplin" al limbii. Dincolo de parafernalia terminologică — simptomatică, dealtfel, pentru presupozițiile conceptuale ale autorului — rațiunile pentru care această teorie nu poate cuprinde și uzul poetic al limbii sînt relevate, cu acuitate, de Austin însuși. Din punctul de vedere al teoriei sale, 'uzul poetic' apare, ca și pentru concepția generativă, ca „suprapus uzului normal" sau, cu termenii săi, ca un „uz parazitic" al limbii. Mai mult, în raport cu 'regulile' sau 'condițiile de reușită' stabilite pentru enunțările „performative" și, în general, pentru actele „ilocuționare", uzul poetic ar trebui încadrat și definit într-o curioasă doctrină a „debilizărilor" limbii *(etiolations of language).* Conform acestei doctrine, în cazuri ca cele menționate, orice enunțare performativă își pierde „forța", devenind *„într-un mod particular* denudată sau vidă" (p. 22). Un proces similar pare să se întîmple cu 'forța ilocuționară' a oricărui enunț în asemenea situații. Austin explică acest „ciudat" fenomen, prin faptul că, în aceste cazuri, „condițiile normale de referință pot fi suspendate sau să nu se facă nici o încercare spre un efect perlocuționar standard, nici o încercare de a te determina să faci ceva, așa cum Walt Whitman nu incită în mod serios vulturul libertății să mugească", sau un enunț ca *Go and catch a falling star (* Du-te prinde-o stea căzătoare)* nu „îndeamnă" la „nimic" (Austin 1962/1965, p. 104). Aspectul „suspendării condițiilor normale de referință" este reluat și teoretizat, apoi, cum vom vedea, și de J. R. Searle, ca trăsătură definitorie ce distinge „formele parazitice ale discursului, ca ficțiunea, interpretarea dramatică etc.", de ceea ce el numește *„normal real world talk"* (Searle, 1969, p. 18—79). Trecînd, pentru moment, peste fondul problemei, ni se pare evident, așadar, că orice încercare de aplicare directă a acestei teorii la studiul textului literar va fi fără speranță. Reacțiile polemice vehemente la cele dintîi propuneri ale lui R. Ohmann în acest sens, în cadrul Simpozionului de la Bellagio, se dovedesc

perfect întemeiate: teoria ilocuționară nu are nici o șansă în acest domeniu atîta timp cît ea nu poate da seama de faptul că „situația în literatură este întotdeauna ipotetică" (cf. S. Chatman [ed.], 1971, p. 258—259). Încercări de utilizare parțială a acestei teorii, chiar în formularea ei standard, pentru abordarea unor zone particulare ale textualității literare, s-au făcut, totuși, și, uneori, cu deosebită ingeniozitate. Astfel, R. Ohmann însuși probează convingător, după părerea noastră, cum poate fi exploatată doctrina austiniană pentru abordarea unui tip de texte moderne care practică o încălcare sistematică a „contractului social" existent între scriitor și cititor. El demonstrează, astfel, pe baza unui pasaj din romanul lui S. Beckett, *Watt,* că specificitatea unor astfel de texte nu poate fi explicată prin conceptul generativ de 'devianță', ci ea decurge dintr-o serie de „violări", într-un plan mai „profund", „ilocuționar", violări ce distrug chiar regulile cele mai elementare ale construcției enunțurilor și, în consecință, „pun sub semnul întrebării însăși posibilitatea, sau cel puțin rațiunea, de a construi narațiuni" (R. Ohmann, 1971a, p. 241—248). O altă ilustrare a modului în care poate fi folosită teoria ilocuționară, în forma ei canonică, ne oferă Stanley E. Fish, într-o strălucitoare „analiză speech act" a dramei shakespeariene, *„Coriolanus"* (Fish, 1976a, p. 983—1 001; *infra,* p. 226—246). Criticul american realizează, aici, o extraordinar de subtilă lectură a piesei, care se revelează ca o „reflecție conștientă asupra actelor de vorbire", ca un fel de teorie ilocuționară *avant la lettre.* Să observăm, însă, — așa cum recunoaște, dealtfel, și autorul — că un asemenea tip de analiză nu se poate întreprinde decît pe textele care „tratează ele însele despre condițiile actelor de vorbire" și, pe de altă parte, că, atunci cînd un asemenea text este găsit, relația între el și teorie va fi nu una de la obiect la descripție, ci de la descripție la descripție, de la o înfățișare a felului cum se fac lucruri cu cuvinte la alta *(infra,* p. 255). Mai mult, ni se pare că, prin asemenea analize, nu utilizăm atît teoria ilocuționară în folosul studierii textului literar în general, cît mai degrabă ne folosim de o categorie particulară de texte pentru a aduce unele clarificări teoriei. Dacă analizele menționate ale lui R. Ohmann și S. Fish nu reprezintă, așadar, o simplă aplicare, directă, a teoriei, ele au meritul de a demonstra tocmai că o astfel de aplicare n-ar duce la nici un rezultat. Se poate conchide, dealtfel, că toate încercările orientate în această direcție (urmărind fie stabilirea ocurențelor sau distribuției di-

verselor acte în diferite texte, fie descoperirea unor eventuale „acte specifice" în textele literare) nu prezintă nici un fel de garanţie, atîta timp cît nu pornesc de la o depăşire teoretică a limitelor fundamentale de principiu semnalate.

Tendinţa de revizuire şi valorificare proprie a concepţiei ilocuţionare în cercetarea poetică s-a manifestat, la rîndul ei, în două direcţii principale: pe de o parte, s-au afirmat încercări de a lărgi bazele iniţiale ale teoriei, în aşa fel încît ea să poată include şi 'uzul' poetic şi, în general, figurat al limbii; pe de altă parte, unele investigaţii mai curajoase urmăresc, chiar, fundamentarea unui concept specific de 'competenţă ilocuţionară' pentru domeniul strict al textualităţii poetice, folosind concepţia 'actelor de vorbire' numai ca model teoretic. Progresele în cea dintîi direcţie s-au dovedit, cum era de aşteptat, mai dificile şi ele se realizează în consecinţă mult mai lent. Cu toate acestea, se poate concede că au fost elaborate liniile mari ale unei teorii a „metaforizării ca act de vorbire", care reinterpretează fenomenul metaforic prin prisma relaţiei intenţionale dintre emiţător şi receptor şi a consecinţelor ei referenţiale. Această teorie se bazează, în esenţă, pe o transcendere a restricţiilor austiniene privind „efectul perlocuţionar" şi „condiţiile de referinţă" şi pe premisa fundamentală că, şi în enunţarea metaforică şi poetică, „locutorul încearcă să acţioneze asupra receptorului şi să-l determine să facă ceva", dar acest „ceva" nu constă în înscrierea lui într-un context referenţial dat — el nu este îndemnat „să dreseze vulturi sau să încerce să prindă stele"! —, ci în „a vedea lumea într-un fel nou" sau, mai exact, a „construi noi lumi posibile" (vezi, de ex., Dorohty Mack, 1975, în sp. p. 255; Ted Cohen, 1975, p. 684—685). Progrese considerabile s-au putut înregistra, de asemenea, în valorificarea concepţiei ilocuţionare pentru fundamentarea unei teorii mai generale a discursului verbal, care să includă şi o teorie a discursului literar. Unele din contribuţiile de această natură urmăresc să se înscrie într-o nouă disciplină a 'pragmaticii', în curs de reelaborare ca domeniu al semioticii lingvistice (vezi, de ex., T.A. van Dijk [ed.], 1976; 1977). Alte cercetări, mai viguroase în domeniul american, pornesc de la premise diferite ale teoriei actelor de vorbire şi se orientează spre confluenţă cu sociolingvistica. Între acestea din urmă, merită remarcată, îndeosebi, încercarea lui M. L. Pratt (1977) de a exploata concepţia filozofică a lui H. P. Grice (1967/1975) — şi în speţă „maximele" stabilite de acesta în definirea principiului fundamental al „colaborării" *(Cooperative Principle)* în ac-

tele de vorbire — pentru circumscrierea bazei „convenţionale" comune atît discursului obişnuit, cît şi celui literar. Cartea autoarei reuşeşte să probeze, fără îndoială, că pentru a înţelege 'convenţiile' specifice ale discursului literar trebuie să pornim de la aceeaşi „presupoziţie" primordială că „autorul încearcă să comunice *ceva*", cu toate implicaţiile şi consecinţele care derivă de aici pentru orice „act comunicativ" (cf., în sp., p. 152—200). Ni se pare, însă, că acest efort de lărgire a fundamentării teoretice riscă, în general, în ambele orientări schiţate, să accentueze prea mult asupra genului proxim, în dauna diferenţei specifice, cu alte cuvinte să obnubileze tocmai particularităţile textului literar ca atare. Astfel încît, convingerea noastră este că mult mai relevante pentru investigaţiile poetice rămîn, cel puţin deocamdată, acele contribuţii care pornesc tocmai de la premisa wittgensteiniană că poemul reprezintă un „joc" separat al limbii şi încearcă, în consecinţă, să definească „regulile" acestui joc. Avem a face, în aceste cazuri, cu încercări care urmăresc, cu alte cuvinte, elaborarea unui concept propriu de 'competenţă' după modelul 'viziunii' ilocuţionare. Abordarea de acest gen găseşte, credem, un punct de sprijin esenţial, în teoria ilocuţionară, prin distincţia de principiu stabilită de J. R. Searle între 'regulile' (sau 'convenţiile') „c o n s t i t u t i v e" şi cele „r e g l e m e n t a t i v e": cele dintîi „fac posibilă" sau „instituie" activitatea de sens ca atare, iar violarea lor ar duce, automat, la „neînfăptuire" sau „nereuşită" („nerealizare" — engl. *infelicity*); al doilea tip de reguli indică doar modul în care trebuie utilizate regulile constitutive, iar introducerea sau violarea lor duce doar la o variaţie a activităţii de sens (cf. J. R. Searle, 1969, p. 33—42). Investigaţiile de poetică ilocuţionară tind, în mod firesc, spre stabilirea unor 'reguli constitutive' ale 'jocului' literar al limbii, singurele care ar putea defini un concept de competenţă ilocuţionară poetică, spre deosebire de 'regulile reglementative' sau 'normative' care ar corespunde mai mult unor trăsături de 'performanţă' sau „stilistice". Noutatea esenţială pe care o poate aduce 'viziunea' ilocuţionară, în această privinţă, trebuie descoperită în interpretarea naturii acestor reguli. Conform acestei viziuni, specificul artei verbale nu va mai fi căutat în vreo particularitate formală a textului sau segmentului de discurs, dar nici (numai) în intuiţia, abstractizată şi generalizată, a unui vorbitor-ascultător „ideal", ci într-un „set de atitudini pe care le luăm faţă de un segment de discurs" sau, mai exact, în „setul de atitudini şi de intenţii particulare",

adoptat în interacțiunea comunicativă, care fac ca un anume text să fie receptat ca „literar" (J. R. Searle, 1975; cf. *infra*, p. 211). Obiectivul investigației poetice se afirmă, acum, prin opoziție cu „Noua Critică" sau cu poetica generativă, care refuzau programatic să „ia în considerare intențiile autorului": „la nivelul cel mai adînc este absurd de presupus că un exeget literar poate ignora complet intențiile autorului, de vreme ce chiar a identifica un text ca roman, ca poem sau chiar ca text înseamnă a face deja o afirmație despre intențiile autorului" (*id.*, p. 217). Orice proiect de poetică ilocuționară își va propune, așadar, în ultimă instanță, să sondeze tocmai acest „nivel mai adînc", la care intenția comunicativă devine relevantă, pentru textul literar, și să stabilească 'regulile constitutive' ale 'activității de sens' la acest nivel.

O primă versiune sistematică a unei poetici ilocuționare poate fi schițată pe baza contribuțiilor lui Richard Ohmann (în special 1971b, 1973 — reproduse și în acest volum — și 1974) și Samuel R. Levin (1976). În ciuda unor aprige polemici stîrnite în jurul lucrărilor lui R. Ohmann, se poate aprecia că aceste lucrări formulează liniile mari ale unei fecunde concepții poetice, confirmate și precizate, apoi, pe baze diferite, între alții, de S. R. Levin. Conform acestei concepții, competența literară ar trebui definită drept capacitatea de a participa la o interacțiune verbală de tip specific, bazată pe reguli proprii de construcție a sensului. Mai exact, pornind de la doctrina austiniană a „debilizării" și urmărind să rezolve, de fapt, paradoxul implicat de aceasta, noua abordare poetică aspiră să demonstreze, în fond, că și „uzul poetic" ține de dimensiunea internă a interacțiunii verbale și, ca atare, el poate fi descris prin reguli constitutive de natură ilocuționară. R. Ohmann încearcă să definească această interacțiune, prin reinterpretarea noțiunii tradiționale de *mimesis*, ca pe un act 'mimetic' ce poate fi descris ca o „complicată t r a n z a c ț i e între scriitor și cititor": „Scriitorul *pretinde* că redă un discurs, iar cititorul acceptă pretinderea [...]. În particular, o operă literară *imită* (sau redă) *deliberat* o serie de acte de vorbire care, în realitate, nu au altă existență" (R. Ohmann, 1971b, p. 14; *infra*, p. 193). Acest mod de a defini tranzacția literară va fi preluat apoi, în termeni aproape identici, de către S. R. Levin: „Autorul imită (redă) actele de vorbire ale unui vorbitor imaginat, iar cititorul imită sau invocă *[conjures up]* o situație imaginară, cea descrisă de vorbitorul imaginat" (S. R. Levin, 1976, p. 147). Pornind de la acest specific al activității de sens literare, ambii

autori vor încerca să explice de ce în opera literară nu se aplică convențiile normale ale actelor de vorbire și, mai ales, să stabilească setul diferit de „reguli", „convenții" sau „strategii" pe baza cărora se constituie 'tranzacția' caracteristică. Se poate afirma, deci, că, pentru ambii autori, a participa la „actul mimetic" — deci a avea 'competență ilocuționară' poetică — ar presupune: (1) capacitatea de dedublare a situației enunțiative, prin care protagoniștii și circumstanțele enunțării literare (emițător-receptor, loc, timp ș.a.) trebuie delimitați în raport cu termenii simetrici ai enunțării din orice „situații" concrete cunoscute; (2) capacitatea de a construi coerent o situație enunțiativă ipotetică sau imaginară, pornind de la elemente date în actele de vorbire obișnuite; (3) capacitatea de a construi o 'lume posibilă' pornind de la situația enunțiativă imaginară. Explicarea celui dintîi component se dovedește relativ mai simplă și, în această privință, se înregistrează, de altfel, un acord mai pronunțat între cei doi cercetători. În explicarea celui de-al doilea component apar, însă, probleme mai dificile, care fac ca și soluțiile explicative să fie parțial diferite. Soluția lui Richard Ohmann nu rezolvă întru totul aceste probleme: ea definește, destul de vag, actul de construcție a situației enunțiative literare ca un „cvasi-act", „macro-act" sau „act de vorbire mai general" care se suprapune actelor de vorbire obișnuite și le „exploatează" forța ilocuționară. Fără să fie scutită, la rîndul ei, de complicații proprii, rezolvarea propusă de S. R. Levin se înscrie în completarea acestei soluții, explicînd mai riguros unele aspecte ale competenței ilocuționare la acest nivel, prin postularea unei 'forțe' performative implicite în structura de adîncime a poemului. În sfîrșit, dificultăți mult mai mari ne întîmpină în definirea celui de-al treilea component al competenței poetice, care — după opinia noastră — nu poate primi o rezolvare satisfăcătoare pe baza teoriei ilocuționare în stadiul ei actual.

Cel dintîi component al actului mimetic poate fi descris, prin urmare, pornind chiar de la sugestiile lui J. L. Austin, ca o suspendare și/sau o gravă modificare a forței ilocuționare a actelor obișnuite. R. Ohmann și S. R. Levin se gîndesc, desigur, la un proces de devianță comparabil cu cel din teoria generativă, dar la o devianță profundă a discursului literar (compară cu H. G. Widdowson, 1972, p. 306—308). Pentru R. Ohmann discursul literar ar putea fi definit, astfel, ca *„discurs abstras sau detașat de circumstanțele și condițiile care fac posibile actele ilocuționare"* sau, mai radical, chiar, ca *„un*

discurs fără forță ilocuționară" (*infra*, p. 193). Această teză a fost violent contestată, dar, în vederile noastre, dacă i se adaugă cîteva precizări necesare, ea se poate dovedi, în esență, justificată. Astfel, trebuie observat că intenția lui R. Ohmann nu este aceea de a afirma că, în cadrul „actului mimetic" sau al discursului literar, actele ilocuționare obișnuite *(a afirma, a promite, a întreba* etc.) ar fi total „vidate" sau lipsite de orice „forță" — ceea ce ar însemna, într-adevăr, în mod practic, o „absență a vorbirii" (Fish, 1976a, p. 1009). Cum precizează în forma finală a definiției sale, R. Ohmann susține doar că: *„O operă literară este un discurs ale cărui enunțuri sînt lipsite de forța ilocuționară c a r e a r t r e b u i s ă l e f i e a t a ș a t ă î n m o d n o r m a l"* (*infra*, p. 193; spațierea noastră — M.B.). Mai exact, poate, teza pe care se bazează această definiție stipulează că în „actul mimetic" forța ilocuționară a actelor de vorbire obișnuite este diminuată și modificată într-un asemenea grad, încît orice încercare de a aplica „regulile" sau „criteriile" de reușită stabilite de Austin la enunțurile discursului literar ar conduce la dificultăți insurmontabile. După opinia noastră, obiecțiile drastice formulate de S. Fish (1976a, p. 1 004—1 011), privind modul „prea larg" sau „greșit" în care R. Ohmann ar utiliza termenul de 'reușită', în acest context, nu prejudiciază, în esență, teza analizată. Ohmann pornește, de fapt, de la „criteriile de reușită" stabilite de Austin pentru enunțul performativ și definește, prin analogie, un număr de șase criterii pentru aserțiune (*infra*, p. 190). Demersul lui argumentativ este, apoi, foarte simplu: selectînd o 'aserțiune' dintr-un poem al lui Richard Eberhart (versurile: *În iunie, prin holdele de aur / Văzui în țărnă o marmotă moartă),* despre care observă că ar putea figura și într-o conversație oarecare sau într-o scrisoare personală, el probează fără dificultate că nici unul din cele 6 criterii stabilite pentru aserțiunile obișnuite nu poate fi aplicat enunțului poematic, deoarece aici nu pot fi determinate, pur și simplu, condițiile pe care trebuie să le îndeplinească „persoanele" și „circumstanțele" actului de vorbire, pentru a se formula reguli de 'reușită' a acestuia. Practic, Ohmann demonstrează, mai întîi, irelevanța recurgerii la persoana autorului (pentru regulile 1—2), la circumstanțele scrierii (sau publicării) poemului (pentru regulile 3—4), la convingerile intime ale autorului sau la conduita poetului după înfăptuirea actului (pentru regulile 5—6) și argumentează, apoi, că un alt „drum fără ieșire" ar fi să supunem enunțul în cauză la testul regulilor de reușită din unghiul presupoziției că vorbitorul inițial nu e Eberhart, ci „o persoană al cărei act de vorbire el îl redă" (p. 192). S. Fish obiectează, în 1976a, că Ohmann include, în analiza criteriilor de reușită ale actului ilocuționar, și unele elemente care țin de dimensiunea perlocuționară, a „efectelor" actului asupra cititorului-ascultătorului, reclamînd ca „criteriul de reușită" să fie pus, și în cazul actelor ilocuționare din discursul literar, numai „în legătură cu execuția procedurilor convenționale": „un act este reușit dacă anumite condiții specificate sînt întrunite: el trebuie înfăptuit de către persoana adecvată (un civil nu poate da ordin unui general); trebuie să fie realizabil (cineva nu poate promite că a făcut ceva ieri); și altele" (1976a, p. 1 004). Ceea ce demonstrează, însă, R. Ohmann în analiza sa din 1971b este tocmai faptul că, în cazul unui enunț dintr-un poem, de pildă, nu se poate judeca 'reușita' sau 'nereușita' actului ilocuționar, întrucît nu știm, în primul rînd, care e „persoana" care ar trebui să întrunească „condițiile specificate" sau, mai exact, întrucît știm că „persoana a cărei vorbire o redă poetul este imaginară și nu pot fi puse întrebări despre competența și intențiile ei, ca și cum acestea ar avea vreo existență în afara poemului" (p. 192). Întreaga polemică în jurul sensului „strict tehnic" (sau „prea larg") în care au fost (sau ar trebui) utilizați termenii de „convenție", „reușită" etc. ni se pare că rămîne, așadar, la suprafața lucrurilor și nu invalidează, în esență, teza susținută de R. Ohmann. Această teză a 'devianței ilocuționare' a fost confirmată, de altfel, în termeni mai riguroși, de J. R. Searle, care demonstrează, și el, că o aserțiune dintr-un roman, de pildă, „nu se supune acelor reguli care sînt specifice și constitutive aserțiunilor" (Searle, 1975, p. 323; *infra*, p. 214). Mai important ni se pare să subliniem, însă, că, în concepția lui R. Ohmann și S. R. Levin, această 'devianță' trebuie înțeleasă ca un component al competenței poetice. Argumentul decisiv în sprijinul acestei interpretări poate fi pus, după opinia noastră, într-un mod foarte simplu: a nu confunda situația enunțiativă poetică cu cea empirică e s t e o 'regulă constitutivă' generală a discursului literar (sau a 'actului mimetic'), pentru că orice violare a acestei reguli — de ex. prin formularea unor întrebări privind statutul empiric al vorbitorului etc. etc. — nu produce o înțelegere (sau o lectură) mai mult sau mai puțin proastă a textului literar, ci pur și simplu î l d e s f i i n ț e a z ă pe acesta, producînd un alt tip de activitate de sens (non-

literară). În această privință, R. Ohmann are, desigur, perfectă dreptate să insiste mereu că „în realitate, nici un cititor care are conceptul clar de literatură nu s-ar gîndi un moment măcar să pună o asemenea întrebare pentru a judeca reușita actului" și că „cititorul care ar respinge actul de vorbire" din cauza nerespectării regulilor ilocuționare obișnuite „ar demonstra prin aceasta că a confundat poemul cu altceva" (p. 191; vezi și p. 192). Dincolo de discuția strict tehnică asupra formulării 'condițiilor de reușită' pentru fiecare act în parte și a modului în care pot fi probate acestea ca nerelevante pentru textul poetic, teza pe care am numit-o aici a 'devianței ilocuționare' se dovedește, așadar, întemeiată. În virtutea ei, se poate face dreptate, astfel, pe baza unei demonstrații strict științifice, celebrului argument romantic, în „apărarea poeziei", conform căruia un poet nu afirmă nimic, nu neagă nimic, nu promite nimic etc. Ceea ce s-ar putea reproșa, eventual, acestei teze ar fi, credem, nu atît o utilizare „prea largă" sau „greșită" a termenilor teoriei (S. Fish), cît una insuficientă sau prea puțin informativă: deși se aplică la nivelul sensului și nu al „efectului de sens" ca în versiunea generativă a poeticii lui Levin, teza ilocuționară a 'devianței' nu reușește să definească, în mod pozitiv, un component specific al competenței literare, ci îl circumscrie negativ, prin reguli și concepte instrumentale care n u i se aplică. A nu „confunda", însă, factorii constitutivi ai enunțării din textul literar cu cei ai unei situații reale presupune, evident, o capacitate, pe care am numi-o, a 'd e d u b l ă r i i e n u n ț i a t i v e'. Cum se explică acest aspect, care constituie, în realitate, reversul pozitiv al componentului în discuție al competenței poetice? Tot ceea ce ne oferă lucrările lui R. Ohmann, în această privință, se reduce, în esență, la invocarea unei trăsături particulare a receptării în 'situația de vorbire' literară: 'dedublarea' ar fi impusă de faptul că cititorul „primește o serie de ilocuțiuni separate de inițiatorul lor real" (*infra*, p. 204). Fenomenul la care ne referim are loc, însă, și pe versantul dinspre emițător, iar pe de altă parte el se produce și în situația cînd ambii participanți sînt prezenți. O explicație mult mai aprofundată a acestui fenomen poate fi găsită în soluția propusă de S. R. Levin. Deși pornește de la unele observații ale lui Austin asupra „performativelor" („explicite" și „implicite"), Levin relevă, cu justețe, că există ceva fundamental comun între acest tip de enunțuri și modul cum funcționează enunțarea literară. Astfel, momentul 'dedublării' pe care îl discutăm aici poate fi în-

țeles, într-adevăr, în mare măsură, prin raportare la specificul ilocuționar al unor verbe ca *a visa, a imagina* ș.a. Cum a argumentat și G. Lakoff (1970), aceste așa-numite „verbe creatoare de lumi" presupun „mai mult decît un univers de discurs sau o lume posibilă" (de ex. 'lumea în care visez' și 'lumea visului'), astfel încît, într-un exemplu ca: *Visam că eram . . .*, se produce, în realitate, o dedublare a 'eu'-lui inclus în cele două verbe (în primul caz fiind implicat *'eul'* enunțării reale, iar în al doilea caz — *'eul'* situației construite). S. R. Levin observă, cu dreptate, că un fenomen de aceeași natură se produce, în esență, și în enunțarea poetică, unde *„eu"* din enunțul textual „nu mai este poetul care se mișcă, ci o proiecție a lui însuși, *his persona*..." (Levin, 1976, p. 148—151). Poeticianul american își va construi, cum vom vedea, întreaga explicație a competenței poetice ilocuționare pornind de aici. Să remarcăm, însă, pentru moment, că justețea acestei observații nu impune neapărat și identificarea celor două fenomene. Explicarea 'dedublării' enunțiative trebuie raportată, credem, la o bază lingvistică și mai largă, care să ia în considerare contribuțiile teoriei enunțării, fundamentate de E. Benveniste, la descrierea funcționării 'deicticelor' (pronumele personale și demonstrative, articolul definit, unele adverbe de loc și timp ca *aici, acum,* ș.a.) în diverse tipuri de situații enunțiative. Se poate conchide, în orice caz, că, indiferent de modul concret în care va fi explicat și descris analitic acest fenomen, teoria poetică ilocuționară i-a recunoscut importanța ca dimensiune constitutivă a competenței literare și i-a descoperit temeiul într-un aspect mult mai răspîndit al practicii verbale. Cîștigul pe care îl aduce această versiune a poeticii poate fi evaluat, așadar, de pe acum, atît în raport cu poetica generativă, cît și mai ales în raport cu o mentalitate comună în exegeza literară, care continuă să se manifeste, la tot pasul, prin erori naive și grosiere provenite din neasimilarea, în profunzime, a principiului menționat. Astfel, pentru a ne restrînge la cadrul discuției de față, se poate observa că Austin însuși confundă locutorul imaginar cu autorul (ex.: „Walt Whitman does not seriously incite the eagle of liberty to soar" — Austin, 1963/1965, p. 104). Ceea ce este mai uimitor, încă, un eminent critic ca Stanley Fish aduce, și el, argumente împotriva principiului enunțat pe baza confuziei locutorului imaginar cu o persoană reală (ex.: „în cazul actului regelui Lear [. . .] actul este, în termenii teoriei, perfect reu-

şit. Există adică o procedură, el o invocă, şi tot el este persoana în măsură de a fi acţionat în acest fel. De fapt, el este *singura* persoană [sic!] care ar fi *putut* acţiona în acest fel" — S. Fish, 1976a, p. 1 004—1 005).

Un al doilea component esenţial al competenţei poetice sau al „actului mimetic", teoretizat de această versiune a poeticii ilocuţionare, este reprezentat de ceea ce am numit 'construcţia unei situaţii enunţiative' specifice. Justificarea acestui component decurge direct din delimitarea celui anterior. În concepţia lui R. Ohmann şi S. R. Levin, înfăptuirea 'actului mimetic' este posibilă numai dacă, şi numai în măsura în care, participanţii sînt capabili să construiască o situaţie enunţiativă 'ficţională', cu toate elementele ei: emiţător-receptor, circumstanţe spaţio-temporale etc. Modul în care este conceput acest proces constructiv diferă, însă, sensibil, la cei doi poeticieni. Pentru R. Ohmann, termenul „mimetic" se apropie, aici, de sensul său literal, deoarece el înţelege întregul proces ca bazîndu-se pe capacitatea de a construi analogic, după modelul situaţiilor enunţiative „obişnuite". Ţinta reală a argumentaţiei lui Ohmann nu este aceea de a demonstra că regulile pentru *a afirma, a comanda, a promite* etc. ar fi total „irelevante" în cazul enunţurilor literare, ci că „ele sînt relevante, într-un mod cu totul aparte, în particular, permiţînd mimesisului să aibă loc": altfel spus, „forţa ilocuţionară a acestor enunţuri este mimetică" (p. 194). Poeticianul american are, fără îndoială, meritul de a fi cel dintîi care a argumentat consistent — chiar dacă nu suficient de sistematic şi de riguros — că opera literară nu este „mimetică" doar în sensul aristotelic de a „imita o acţiune", ci (şi) în sensul că ea imită, în primul rînd, o a c ţ i u n e i n t e r n ă a l i m b a j u l u i sau, mai exact, un 'act ilocuţionar'. Multe din elementele aduse în sprijinul demonstraţiei sale pot fi valorizate, după opinia noastră, ca relevante şi instructive. Ele s-ar putea înscrie, toate, într-un principiu mai general, pe care îl vom numi principiul 'i n f e r e n ţ e i i n v e r s e', menit să dea seama de actul mimetic atît la emisie cît şi la recepţie. În formularea sa din 1973, „actul mimetic inversează direcţia normală a inferenţei": „În timp ce participăm la vorbire, folosim ceea ce ştim despre vorbitor şi despre circumstanţe ca să determinăm reuşita ilocuţiunilor. Prin mimesis ne asumăm reuşita şi sugerăm un vorbitor şi o lume ficţională prin circumstanţele pe care le necesită reuşita" (*infra*, p. 205). Pentru fundamentarea acestui principiu din punctul de vedere al emiţătorului, argumentaţia lui Richard

Ohmann porneşte de la observaţia că „scriitorul dă la iveală imitaţii de acte de vorbire *ca şi cum* ele ar fi înfăptuite de cineva"; întrucît, însă, conform principiului devianţei, acest „cineva" „nu are o existenţă anterioară", el este sau trebuie să fie „în mare măsură c r e a t prin intermediul actelor de vorbire" care i se atribuie. Astfel, o modalitate fundamentală pentru romancier de a-şi construi 'naratorul', pentru poet de a-şi construi 'eroul liric' sau pentru dramaturg de a-şi construi 'personajul' este aceea de „a le conferi o ocupaţie" sau a le „atribui" anumite trăsături prin intermediul unor acte de vorbire asertive, descriptive sau de alt tip. Pe de altă parte, în descrierea modului în care funcţionează acest principiu al 'inferenţei inverse' la recepţie, Ohmann porneşte de la constatarea că cititorul „primeşte o serie de ilocuţiuni separate de iniţiatorul lor real": deoarece „în paradigma în cauză el nu găseşte nimic care să-i ghideze înţelegerea, în afară de actele de vorbire sugerate de unul sau mai multe personaje", el va proceda la diverse inferenţe d e l a a c e s t e a c t e; astfel — pentru a menţiona numai unul din exemplele lui R. Ohmann — în cazul unui poem care începe cu *„Zdrobeşte-mi inima, Dumnezeule întreit"*, indiferent dacă ştie sau nu că autorul (John Donne) nu este un budhist, cititorul nu va atribui, oricum, actul de vorbire poetului sau vreunei persoane cunoscute, ci el este „forţat [sic!] să presupună tipul de vorbitor care ar putea produce această *rugăminte,* credinţele şi sentimentele la care aceasta îl obligă, gradul bunei sale credinţe, convenţiile acţiunilor verbale din lumea sa şi altele" (v. p. 204). Vom concede, fără alte comentarii, că acest principiu al 'inferenţei inverse', schiţat foarte sumar aici, poate constitui un cadru general plauzibil pentru o explicaţie a modului în care are loc construcţia situaţiei enunţiative în discursul literar. Richard Ohmann are, în orice caz, meritul de a fi susţinut, cu convingere, că acest proces se bazează pe „întreaga competenţă" a participanţilor ca 'producători' şi „descifratori" de acte de vorbire — i.e., pe „recunoaşterea tacită a condiţiilor pentru înfăptuirea cu succes a actelor ilocuţionare" — şi că 'imaginea construită' este, în ultimă instanţă, „implicată în actele ce constituie opera" (p. 204). Punctele slabe ale acestei argumentaţii pot fi relevate, însă, fără prea mare dificultate. Elementul cel mai vulnerabil al întregii demonstraţii îl constituie, după opinia noastră, incapacitatea principiului menţionat de a cuprinde şi explica 'tranzacţia literară' ca i n t e r a c ţ i u n e verbală propriu-zisă. Construcţia situaţiei enunţiative ficţio-

nale este concepută separat la emisie și la recepție, astfel încît descrierea 'forței ilocuționare' mimetice pierde tocmai dimensiunea esențială: cea a modului în care scriitorul acționează asupra cititorului. Altfel spus, R. Ohmann nu reușește să precizeze natura 'efectului perlocuționar' pe care îl implică 'forța mimetică' și felul cum penetrează aceasta la recepție. Rămîn, prin urmare, insuficient lămurite condițiile care îl „forțează" pe cititor la inversarea 'inferenței', precum și momentul de declanșare în „remontarea" sau „readucerea la viață de către cititor" a unor „urme ale semnificației actelor de vorbire [. . .] înghețate în textul literar" (p. 206). În sfîrșit, autorul pare înclinat, de multe ori, să descrie procesul inferențial, într-un mod cu totul inacceptabil pentru noi, ca un demers analitic, de raționalizare explicită, logic-conceptuală (cf.: „Cititorul face raționamente" și „judecă actul generalizîndu-l, testîndu-l prin condiția tuturor oamenilor bătrîni" etc. etc.). Soluția pe care o propune S. R. Levin, în 1976, se amorsează exact în aceste puncte critice. Pentru a explica aspectele menționate, Levin postulează existența, în 'structura de adîncime' a fiecărui text poetic, a unui „enunț performativ supraordonat", de tipul *I imagine myself in and invite you to conceive a world in which. . . (Mă imaginez pe mine însumi în și te invit pe tine să-ți închipui o lume în care . . .)*, enunț care este apoi suprimat pe parcursul generativ spre structura de suprafață (p. 148—150). Avantajele unei asemenea soluții sînt imediat evidente. Enunțul supraordonat implicat poate da seama, mult mai bine, de „tipul de forță ilocuționară" ce se atribuie în mod obișnuit unui poem și de modul în care are loc 'tranzacția poetică'. Construcția situației enunțiative pornește, în acest caz, de la procesul 'dedublării'. În plus, verbul *imagina*, fiind, în enunțul citat, un verb performativ, prin simpla implicare a lui, „actul imaginării a fost deja îndeplinit, el nu e numai raportat"; astfel încît nu mai poate fi pusă, în nici un fel (nici în raport cu 'poetul' și nici în raport cu 'personajul'), întrebarea dacă situația prezentată este 'adevărată' sau nu, ci „se poate pune numai întrebarea dacă actul de vorbire este reușit" (p. 151). Pornind de la implicarea și a unui al doilea verb performativ *(invita)* s-ar putea explica, de asemenea, mult mai firesc și mai convingător, condițiile de reușită ale 'tranzacției literare': „Dacă forțele ilocuționare ale celor două secțiuni ale enunțului supraordonat [implicit] străbat, atunci efectul perlocuționar asupra cititorului este ceea ce Coleridge numea «suspendarea

acceptată a neîncrederii» [«*the willing suspension of disbelief*»], condiție care constituie credința poetică [*poetic faith*]"; dacă, în schimb, efectul perlocuționar nu se produce, atunci cititorul „sau n-a înțeles sau n-a acceptat forța ilocuționară implicită în enunțul supraordonat al poemului și se poate spune că, din această cauză, tranzacția poetică nu a avut loc" (p. 152). Această soluție explicativă, care pare mult mai simplă și mai eficientă, nu este scutită, la rîndul ei, de complicații și dificultăți, legate în primul rînd de problema performativelor implicite și, mai ales, de statutul transformațional al 'enunțului supraordonat'. După opinia noastră, acceptarea soluției lui S. R. Levin pentru textele poetice rămîne, totuși, independentă de disputa asupra postulării unor asemenea enunțuri în structura de adîncime a oricărui enunț constatativ (cf., de ex., S. R. Anderson, 1971/1976). Pentru explicarea modului în care se manifestă competența poetică la nivelul la care ne referim, rezolvarea propusă de Levin aduce, în orice caz, lumini revelatoare. Ea prezintă, în același timp, și unele premise mai fecunde pentru înțelegerea momentului subsecvent al construcției unor 'lumi posibile' în textul literar.

Acest al treilea component al competenței poetice — deși parțial implicat în considerațiile de pînă acum — nu apare abordat, însă, în mod sistematic, de poeticienii 'ilocuționari'. După opinia noastră, el nici n-ar putea primi, de fapt, o explicație acceptabilă, în acest cadru, din cauza unor premise fundamentale ale teoriei actelor de vorbire. Mai exact, ni se pare că, așa cum a fost concepută, această teorie nu poate ajuta, în nici un fel, cercetarea poetică în conceptualizarea dimensiunii referențiale. S. R. Levin încearcă să definească această dimensiune pornind de la descoperirea inițială a lui Austin că performativele „instituie" realități în loc să le „descrie". Să observăm, însă, că — în efortul de a găsi o bază descriptivă comună atît pentru 'performative' cît și pentru 'constatative' — teoria ilocuționară face apel din ce în ce mai puțin la această trăsătură fundamentală, care va fi considerată, oarecum tacit, ca depinzînd de concursul unor factori „extralingvistici". Marea descoperire a lui Austin ajunge, astfel, să fie cvasianihilată, chiar în partea a doua a propriei sale cărți, iar clasa performativelor să fie „înghițită", din nou, din acest punct de vedere, de masa 'constatativelor'. Afirmarea distincției dintre enunțurile 'serioase' și cele 'nonserioase' se face, de fapt, cum am văzut, pe baza reintroducerii „condițiilor normale de referință" (cf. J. L. Austin, 1962/1965, p. 99—105). Problema apare

pusă, apoi, cu toată gravitatea, în teoretizarea „actului referențial" de către J. R. Searle (1969). Logicianul american demonstrează, temeinic, că 'referința' nu trebuie confundată cu 'descrierea', deoarece „actul referențial" se realizează „în relația dintre doi locutori", într-o anume „situație", pornind de la „intenția comunicativă" și prin utilizarea unor fapte care țin de „context", nu de vreun „obiect identificat independent" (cf. p. 26—29, 72—96). Cu toate acestea, în stabilirea „condițiilor de reușită pentru înfăptuirea actului de vorbire al unei referințe definite", el generalizează, de fapt, situația comunicării în scopuri practice, imediate (în care intenția este de a identifica 'obiecte' sau fapte „brute") și, așa cum observă foarte bine Stanley Fish, „«contextul» în teoria lui Searle este în ultimă instanță lumea reală" (S. Fish, 1976a, p. 1 021). Cu alte cuvinte, nici această teorie nu va putea concepe referința altfel decît o simplă „conectare" a cuvintelor la o 'lume dată', iar regulile constitutive pe care le propune ea pentru „actul referențial" vor rămîne doar reguli de „conexiune la obiecte" și nu reguli de 'producere a sensului' sau, mai precis, de 'construcție a referentului'. Ni se pare simptomatic că, în încercările lor de a valorifica această teorie pentru poetică, atît R. Ohmann cît și S. R. Levin evită să se refere la acest aspect crucial, ocolind, în felul acesta, fondul problemei. Modul în care se poate — sau, mai exact, *nu* se poate — înțelege 'referința literară' pe baza teoriei ilocuționare ni se înfățișează, însă, elocvent într-o foarte discutată și discutabilă intervenție a lui Searle însuși (1975; reprodusă de noi, p. 210—225). Dacă reușim să trecem de cascada delimitărilor preliminare, prin care autorul încearcă să evite implicarea directă în domeniul poeticii — operînd, între altele, o distincție fundamentală între 'ficțional' și 'literar' —, putem observa că logicianul american analizează, în acest articol, statutul unor texte literare ca „opere de ficțiune" sau ca instanțe particulare ale unui „discurs ficțional". Criteriul prohibitiv stabilit la început („dacă o operă este sau nu literatură rămîne la decizia cititorilor, dacă ea este sau nu ficțiune rămîne la decizia autorului") va fi încălcat, dealtfel, în mod evident, în momentul în care Searle polemizează cu o anumită „școală a criticii literare care credea că intențiile autorului n-ar trebui luate în considerare cînd examinăm o operă de ficțiune": el argumentează, cu dreptate, că o judecată asupra „intențiilor autorului" este implicată chiar și în simpla identificare a unui text „ca text" și demonstrează, în consecință, că acest criteriu

nu poate fi exclus nici din abordarea textelor literare (p. 217). Practic, întregul articol urmărește să probeze, de fapt, că specificitatea unor astfel de texte, în măsura în care ele sînt și „opere de ficțiune", nu trebuie căutată în „nici o proprietate sintactică sau semantică", ci, în primul rînd, în „intențiile ilocuționare complexe ale autorului" sau în „atitudinea ilocuționară pe care o adoptă autorul" în raport cu textul *(ibid.)*. Această „atitudine ilocuționară" implică, evident, un 'act comunicativ' („noi toți nu avem nici o dificultate în recunoașterea și înțelegerea operelor de ficțiune"), astfel încît, în ultimă instanță, Searle acceptă și el că „spunerea de povești [ficțiuni] reprezintă într-adevăr un joc separat al limbii" care „necesită pentru a fi jucat un set separat de convenții" (p. 218). Marea problemă care se ridică în fața acestei abordări apare, însă, aici: teoria ilocuționară nu (poate) concepe regulile constitutive ale 'jocului' ficțional literar ca reguli semantice (referențiale), întrucît referențialitatea este înțeleasă ca o „conectare" a cuvintelor la „realitate", iar acest „privilegiu ontologic", cum îl numește S. Fish, este atribuit numai „jocurilor serioase" ale limbii. Soluția accesibilă, pe această bază, este, astfel, ușor de prevăzut, dar foarte greu de acceptat: spre deosebire de regulile jocurilor 'serioase' care sînt „reguli verticale ce stabilesc conexiuni între limbă și realitate", regulile jocului ficțional-literar „nu sînt reguli semantice", deci „nu fac parte din competența semantică a vorbitorului", ci ele ar constitui un set deosebit de „convenții orizontale care rup conexiunile stabilite prin regulile verticale" (p. 217). Această soluție reiterează, într-un fel, formula lui R. Ohmann a „pretinderii", dar îi dă o accepție mult mai riguroasă și mai gravă. Pentru J. R. Searle, ceea ce face un autor în „scrierea" sau „spunerea" unor povești este „similar" cu ceea ce fac copiii care „pretind că conduc o mașină nemișcată stînd doar în scaunul șoferului, întorcînd volanul etc."; în terminologia împrumutată de la Austin, „autorul pretinde că îndeplinește *acte ilocuționare* prin îndeplinirea în realitate a unor acte *fonetice* și *fatice*" (p. 219). Dificultatea cea mai evidentă și mai drastică a unei asemenea interpretări ni se pare a fi următoarea: dacă „pretinderea" autorului este într-adevăr „sinceră" — în sensul că „nu urmărește să înșele", cum se grăbește să admită Searle —, atunci ar însemna că autorul nu are intenția de a utiliza cuvintele „cu un sens mai mult sau mai puțin definit", și că, în consecință, el nu intenționează, de fapt, să se refere la nimic (cf. Austin, 1962/1965, p. 92—93).

O asemenea consecință inevitabilă nu vedem cum ar putea fi asumată, însă, pentru cazul unui autor de ficțiuni literare. Dacă, pe de altă parte, teoreticianul actelor de vorbire ar putea fi pregătit să accepte că, în „pretinderea" sa, 'autorul' nu este deprivat de orice 'intenție referențială', atunci nu vedem cum s-ar mai delimita „opera ficțională" de minciună. Searle pare decis să accepte prima alternativă, deoarece el argumentează că „ceea ce distinge ficțiunea de minciună este [doar!] existența unui set separat de convenții care îngăduie autorului să treacă prin mișcările efectuării de aserțiuni despre care el știe [!?] că nu sînt adevărate deși nu are nici o intenție de a înșela" *(ibid.)*. Pe această cale, opera de ficțiune cîștigă, însă, un statut și mai ciudat: ea este, în același timp, 'joc' g r a t u i t — întrucît nu urmărește producerea de sens — și minciună — întrucît autorul „știe" că ceea ce face (sau spune) „nu este adevărat". Toate precizările pe care le aduce J. R. Searle, în continuare, nu reușesc să evite, după înțelegerea noastră, această interpretare. Introducerea conceptului de „referință ficțională" („pretinzînd că se referă la o persoană", autorul „creează o persoană ficțională" — p. 222) nu schimbă, în mod esențial, caracterul gratuit al 'jocului'; iar introducerea conceptului de „coerență" nu poate salva opera de ficțiune de la statutul de minciună mai mult sau mai puțin... „coerentă" (construită după reguli discursive — cf. p. 223). Urmărind firul acestei demonstrații atît de riguroase și atît de „puțin relevante" (cf. și S. Fish, *infra*, p. 249), un poetician ar putea spune că ea ilustrează sau teoretizează, de fapt, situația ('nefericită') a receptorului lui S. R. Levin care „nu acceptă forța ilocuționară implicită" în enunțurile literare și, din această cauză, nu poate „suspenda neîncrederea" și nu se (poate) înscrie în „tranzacția literară": numai așa s-ar putea explica presupunerea că, în 'jocul' literar, scriitorul 'nu crede' în ceea ce spune (supoziție denunțată de mult, în teoria americană a limbajului poetic, de W. M. Urban, 1939, p. 479), și în acest fel s-ar putea interpreta unele afirmații ale lui J. R. Searle ca: „Într-un sens vreau să afirm tocmai că ceea ce eu nu suspend cînd citesc un scriitor serios de ilocuțiuni nonserioase ca Tolstoi sau Thomas Mann este neîncrederea. Antenele neîncrederii mele sînt mult mai acute pentru Dostoievski decît sînt pentru [ziarul] *San Francisco Chronicle*..." (p. 212); în sfîrșit, în această direcție ne îndreaptă și concluzia finală a articolului, unde autorul indică singura rațiune pentru toată „bătaia de cap" cu aceste „texte

ce conțin în mare acte de vorbire pretinse" în faptul că, prin intermediul lor, „pot fi transmise acte de vorbire serioase (i. e., nonficționale)..." (p. 225). În ce ne privește, dorim să subliniem, însă, că poziția adoptată de J. R. Searle decurge logic, împreună cu toate consecințele semnalate, din premisele teoriei referențiale pe care se întemeiază și că toate aceste dificultăți pot fi surmontate, foarte simplu, numai dacă se înlătură aceste premise. Astfel, pentru o teorie care concepe referința ca o simplă „corelare a cuvintelor (sau enunțurilor) cu lumea", însăși „posibilitatea ficțiunii" va trebui să apară, din capul locului, ca „un fapt cu totul curios, particular și uimitor al limbajului uman" (p. 217). Dacă am înțelege, însă, referențialitatea limbajului natural în sensul preconizat de unii semanticieni generativiști (vezi, mai sus, p. 55), atunci curios și uimitor ar fi să n u întîlnim realizată posibilitatea ficțiunii. Ereditatea logico-pozitivistă în modul de a concepe sensul îl confruntă, iarăși, de la început, pe J. R. Searle cu o serie de „paradoxuri" insolubile. Un asemenea fals paradox ni se pare chiar întrebarea de la care pornește: „cum e posibil ca cuvintele și celelalte elemente ale unei povestiri să aibă sensul lor obișnuit și, în același timp, regulile care se atașează acestor cuvinte și elemente, determinîndu-le sensul, să nu fie respectate" (p. 210). Este evident că această întrebare poate fi pusă numai în momentul în care 'sensul' este separat de reguli și definit, în mod independent de acestea, nu ca ceva 'produs de reguli', ci prin referire la o 'realitate' exterioară dată. Distincția între enunțurile 'serioase' și 'nonserioase', preluată de la Austin, se clădește, apoi, în întregime, pe presupoziția că, în ultimă instanță, toate 'jocurile' limbii trebuie raportate la această 'realitate' (nonconvențională și unică). Premisa explicită a lui Searle este următoarea: „dacă autorul unui roman ne spune că afară plouă, de exemplu, el nu este obligat în mod serios opiniei că, în momentul scrierii, afară plouă cu adevărat" (p. 212). Dacă ținem cont de cele relevate anterior cu privire la 'competența ilocuționară poetică', ni se pare evident că logicianul american confundă aici două situații enunțiative diferite, construite, în parte, după reguli proprii: astfel, în prima ocurență din fraza lui Searle deicticul „afară" se înscrie într-o situație enunțiativă 'ficțională' și are, deci, un sens inconfundabil cu cel din a doua ocurență, unde funcționează ca 'ambreior' într-o situație enunțiativă 'empirică'. Stanley E. Fish are, așadar, în esență, dreptate, atunci cînd argumen-

tează că toate dificultățile teoriei lui Searle, din punctul de vedere al exegezei literare, s-ar putea depăși, dacă ea n-ar încerca să impună standardul unic al 'faptelor brute' și ar accepta, în schimb, că fiecare 'joc' al limbii își produce propriul sens (referențial) după „convenții" proprii (cf. p. 249—254). Numai că, pentru a face acest „pas mai departe", teoria ilocuționară ar trebui să iasă din ea însăși și să-și asume o nouă concepție a sensului.

Am semnalat, de la început, că — așa cum o concepe J. L. Austin — teoria actelor de vorbire nu se poate constitui într-o doctrină a funcțiilor fundamentale ale limbajului, atîta timp cît exclude, *ab initio*, întreaga arie a utilizărilor figurate și metaforice. Este momentul să conchidem, acum, că acest lucru nu este posibil din cauza modului în care este conceput însuși conceptul fundamental de 'funcție' lingvistică. Pentru gînditorul britanic, funcția fundamentală comunicativă a limbii este mai mult o „forță ilocuționară" care se manifestă, în mod esențial, în „intențiile" vorbitorului. Prin separarea „efectului perlocuționar", considerat ca mai mult sau mai puțin aleatoriu, actul comunicării rămîne să se realizeze, de fapt, prin simpla „r e c u n o a ș t e r e a intenției vorbitorului" de către interlocutor. Cum am anticipat, deja, ni se pare, însă, că în acest fel se acreditează o înțelegere fundamental deficitară a 'i n t e r a c ț i u n i i' verbale ca atare. Această concepție neglijează adevărul esențial că intențiile vorbitorului sînt, și ele, în mare măsură, determinate de efectul pe care vorbitorul îl scontează la interlocutor, iar acesta, la rîndul lui, nu procedează la o simplă „recunoaștere" a unor intenții străine, ci „î n ț e l e g e", prin formularea unor reacții la aceste intenții și prin evaluarea lor. Cum sublinia recent G. Morson, teoria ilocuționară nu ține cont de faptul că „există nu numai acte de vorbire, ci și acte de înțelegere [sau ascultare]" (G. Morson, 1978, p. 410). Un model adecvat pentru 'producerea' sensului — și, în speță, a celui literar — ar trebui să pornească, deci, după convingerea noastră, de la conceperea actului de limbaj ca 'd i a l o g', în care semnificația nu aparține vorbitorului, ci interacțiunii vorbitor-ascultător. Pentru aceasta, ar fi necesar, însă, ca teoria lingvistică să nu se rezume la aspectul pur convenționalizat și abstract al unor 'acte de limbaj' universale, ci ar trebui să conceptualizeze un număr mult mai mare de factori ai contextului verbal și extraverbal al enunțării concrete. Cum ajunge să recunoască și Richard Ohmann, în ultimă instanță, „regulile de «reușită», ca și regulile gramaticii, au

un specific în cultură": „Ele reglementează comunicarea în interiorul unei societăți determinate" (p. 207). Dacă acesta este adevărul, însă, poetica ilocuționară pe care el însuși a proclamat-o și a teoretizat-o, pentru prima oară, nu are prea multe șanse de succes, decît renunțînd la statutul ei „anistoric" (v. p. 181) și încercînd să se reîntemeieze ca o 'sociopoetică'.

6. Sociopoetica pare să deschidă, în momentul de față, în contextul american, orizonturile cele mai vaste pentru o investigație științifică a textului literar. Deși s-a făcut, încă, prea puțin, în această direcție, ca să putem vorbi de o disciplină constituită, ca în cazurile anterioare, avem impresia că marile posibilități ale unei asemenea abordări pot fi, de pe acum, prefigurate. Șansele cercetărilor de sociopoetică decurg, în primul rînd, după convingerea noastră, din premisele generale mult mai flexibile pe care i le oferă concepția 'sociolingvistică', în sensul cel mai larg, și care îi permit să integreze și să depășească, în măsură considerabilă, abordările strict generative și ilocuționare.

Sociolingvistica a renăscut, de fapt, în S.U.A. și s-a impus, începînd mai ales cu a doua jumătate a deceniului 7, ca o reacție directă împotriva exagerărilor formalizante ale lingvisticii generativ-transformaționale[15]. Ea reia, desigur, și prelungește, într-un fel, tradițiile cercetărilor de etnolingvistică și antropologie, ilustrate cu strălucire de Ed. Sapir (1949), B. L. Whorf (1956) ș.a. și continuate, apoi, oarecum în umbra curentului principal structuralist în lingvistică. Trebuie remarcat, însă, că — după ce se dezvoltă, o perioadă, în afara sau la periferia lingvisticii dominate de curentele generative — noua „sociolingvistică" reușește să se impună, în ultimii ani, ca știință pilot în studiile despre limbă, prin faptul că își asimilează 'viziunea generativă' așa cum am schițat-o sub **3**. Astfel ea își asumă orientarea, primordial explicativă, înspre dimensiunea dinamică a limbii ca *energheia*, în termenii lui Humboldt, sau „mod de producere" cum o va numi Chomsky — orientare care, fără să lipsească total, nu era caracteristică abordării etnolingvistice și antropologice americane tradiționale (Cea mai bună și mai completă imagine asupra acestei abordări rămîne D. Hymes [ed.], 1964). Obiectul fundamental de studiu al noii 'sociolingvistici' se va orienta, astfel, treptat, înspre realitatea intuitivă a 'competenței' ca „sistem internalizat" de criterii (reguli) și procese generative ce fac posibilă manifestarea ling-

vistică concretă. Sociolingvistica își va elabora, însă, pornind de aici, un concept propriu de 'competență', care va depăși cu mult constrîngerile impuse de modelele generative. Ca și promotorii concepției ilocuționare și, de fapt, înaintea acestora, reprezentanții noului curent de cercetări vor critica, astfel, restrîngerea noțiunii de 'competență lingvistică' la dimensiunea „gramaticalității", precum și separarea ei radicală de 'performanță', sau de manifestarea lingvistică reală, care ajunsese să fie tratată de mulți generativiști nu atît ca un reflex al competenței, cît ca o „denaturare" a ei (vezi, de ex., obiecțiile lui W. Labov, 1966; 1972/1975, p. 69—75; J. Gumperz, 1968/1975, p. 103—104; B. Bernstein 1970/1972, p. 160—162; și, mai ales, Dell Hymes, 1971; 1977). Deși aceste critici accentuează, uneori, prea mult asupra consecințelor negative ale reducțiilor euristice impuse de teoria chomskyană, ele se efectuează, după credința noastră, în numele unei concepții pe deplin întemeiate despre 'competență' ca realitate intuitivă fundamentală mult mai largă, care include și capacitatea de a vorbi 'adecvat', nu numai gramatical. Ca și teoria ilocuționară, sociolingvistica pornește, în primul rînd, de la premisa că actul de „înfăptuire" verbală — expediat de teoria generativ-transformațională în domeniul, presupus haotic sau idiosincratic, al „performanței" sau al „variației libere" — relevă și el o natură sistematică și ține, ca atare, de esența fenomenului lingvistic. Ambele orientări se detașează, astfel, de curentele generative în sensul că urmăresc, în ultimă instanță, o recuperare parțială a „performanței" sau, mai precis, o „socializare" a conceptului de 'competență', prin reelaborarea acestuia, în perspectiva unei înțelegeri a 'comunicării' ca funcție primordială a limbii. Conceptul fundamental de 'competență comunicativă', implicit în mai toate cercetările recente de sociolingvistică și elaborat explicit de Dell Hymes (1971; 1972; 1973; 1977), ca obiect principal al „direcției" pe care o numește „etnografia vorbirii", se deosebește, însă, prin unele trăsături esențiale, de conceptul fundamental al teoriei actelor de vorbire. Deși e gîndit pe dimensiunea comunicativă a comportamentului verbal, am văzut că „actul ilocuționar" (sau ceea ce am numit 'competența ilocuționară') se definește tot într-un cadru sociocultural considerat „omogen" sau constant și socializează, de fapt, „vorbitorul-ascultător ideal" chomskyan numai prin introducerea 'intenției' la emisie și a recunoașterii acesteia la recepție. Dell Hymes circumscrie, pentru prima oară, 'competența' ca o capacitate de a comunica sau, altfel

spus, ca o formă fundamentală a creativității umane ce se manifestă în și prin interacțiunea verbală propriu-zisă. El argumentează convingător că, așa cum fusese elaborată inițial de către N. Chomsky, noțiunea de 'competență lingvistică' se reducea la dimensiunea unor „potențialități sistematice" (obiecție valabilă, după opinia noastră, și față de concepția ilocuționară). Esențială pentru activitatea verbală se relevă, însă, a fi tocmai „acea formă de creativitate care constă în valorificarea posibilităților implicite într-un sistem" (Hymes, 1973, p. 99; subl. n. — M.B.). O asemenea concepție asupra 'competenței', ca o capacitate 'comunicativă' sau 'sociolingvistică', ni se pare că poate fi regăsită, implicit, în marea majoritate a cercetărilor actuale americane din această sferă. Trăsăturile generale, comune, prin care aceste cercetări — oricît de diverse ar fi ele — își delimitează obiectul propriu pot fi considerate: (1) capacitatea de producere a unor structuri semnificative în și prin „interacțiune" verbală sau simbolică; (2) realizarea acesteia printr-un „mesaj", „text", sau 'construcție simbolică funcțională', în raport cu un context sociocultural variabil. În această nouă circumscriere, trebuie reținută, în primul rînd, înțelegerea funcțională radical diferită a conceptului de competență, care este definit acum, în primul rînd, prin înfăptuirea diverselor finalități particulare ale limbii în contexte socioculturale concrete. Spre deosebire de abordarea generativă și cea ilocuționară, sociolingvistica integrează, așadar, în obiectul ei de studiu, toate formele de manifestare lingvistică din viața unei societăți, fiind singura abordare care se poate considera, pe drept cuvînt, o 'lingvistică funcțională'. Sociolingviștii americani valorifică, în această privință, concepția jakobsoniană a funcțiilor limbii, care constituie ea însăși, cum se știe, o fructificare a „viziunii" funcționale a școlii pragheze. Trebuie observat, bineînțeles, că ei nu pun problema funcțiilor lingvistice în cadrul unei teorii generale a informației și prin referire la factorii constanți ai procesului de 'comunicare' (în termenii unui model formalizat al acestuia). Sociolingvistica nu urmărește, cu alte cuvinte, definirea unor funcții 'potențiale' sau 'universale' ale limbii, ci ea este interesată, în primul rînd, în stabilirea funcțiilor 'actuale' în contexte reale și a aspectelor prin care acestea se diferențiază în cadrul unor sisteme socioculturale diferite și în interiorul aceleiași comunități lingvistice (cf. precizările lui Dell Hymes, 1962/1975, p. 59—63; 1964/1972, p. 32—38; 1968, *passim*). Această nouă orientare arborează, așadar, concepția funcțiilor limbii pe o

viziune a relativității cultural-lingvistice, preluată din tradițiile etnolingvisticii americane. Ea urmărește să ajungă, în ultimă instanță, la „o tipologie generală a stilurilor cognitive lingvistice" (Dell Hymes, 1961, p. 37) sau, în alți termeni, la o tipologie a „funcțiilor culturale" (M. Silverstein, 1976, p. 52—53). Ni se pare important să subliniem, însă, că această redefinire a obiectului de studiu în raport cu lingvistica generativă sau ilocuționară nu se leagă atît de elaborarea explicită a unei noi t e o r i i lingvistice, cît de un nou m o d d e a b o r d a r e practică a fenomenului verbal. Ceea ce definește, în primul rînd, acest curent de cercetări este — așa cum am semnalat de la început — o atitudine epistemologică mult mai 'realistă', care tinde să limiteze radical procedurile deductive și să evite, deci, pe cît posibil, construcția speculativă. Reprezentanții acestui curent resping cu hotărîre îndepărtarea generativiștilor de studiul 'performanței' concrete și, în ultimă instanță, disprețul lor pentru datele vorbirii curente. Criticile cele mai temeinice, în această privință, au fost formulate de William Labov (1972; 1974), care probează riscurile implicate în descrierile generative și propune o revizuire severă a întregului demers științific în cercetarea lingvistică. El subliniază că rolul 'construcției' teoretice trebuie limitat, în studiul limbii, la furnizarea unei ipoteze generale, „rudimentare", asupra 'competenței', care să aibă, însă, o formă suficient de precisă, încît să permită formularea unor ipoteze de lucru testabile empiric (Labov, 1972/1975, p. 67—85; cf. și E. R. Kintgen, 1977). În această nouă perspectivă, reducțiile euristice chomskyene sînt, din capul locului, desființate, cercetările sociolingvistice urmînd să studieze relația dintre 'intuiție' și 'performanță' în manifestările comunicative concrete. Deși nu putem vorbi de o metodologie unitară, aceste cercetări extrem de diverse se întemeiază, totuși, pe cîteva concepte instrumentale fundamentale: „eveniment verbal" sau „comunicativ" *(speech* or *communicative event)*; „situație comunicativă" *(communicative situation)*; „comunitate de vorbire" *(speech community)* și/sau „sistem sociocultural" *(socio/-cultural system)*.

Consecințele teoretice și practice ale concepției sociolingvistice pentru investigațiile de poetică pot fi imediat sesizate. Această concepție impune, în primul rînd, includerea 'creativității' sau, mai exact, a 'funcționalității' poetice ca un component al 'competenței comunicative'. Cum am putut constata, abordările generative și ilocuționare 'standard' au exclus, în

mod deliberat, din conceptul lor de 'competență lingvistică' utilizările 'figurate' și 'metaforice' ale limbii, astfel încît cercetările de poetică s-au văzut nevoite să-și elaboreze, pe cont propriu, un cadru conceptual adecvat. În cazul sociolingvisticii, aceste cercetări se integrează, însă, virtual, în cadrul conceptual existent sau, altfel spus, poetica este inclusă în sociolingvistică. Mai mult, se poate afirma că o parte a obiectivelor care defineau anterior domeniul propriu al poeticii ar trebui să constituie, în principiu, chiar zona centrală a investigațiilor sociolingvistice. Ne gîndim, în primul rînd, la faptul că un concept adecvat de 'competență comunicativă' sau 'sociolingvistică' nu poate să nu implice, ca un component esențial, capacitatea vorbitorilor de a utiliza elementele și structurile lingvistice, care sînt inevitabil limitate, pentru a îndeplini funcții socioculturale din cele mai diverse, ce apar și se schimbă, mereu, în dinamica vieții sociale. Simplificînd lucrurile, ni se pare, deci, că una dintre dimensiunile principale ale 'competenței comunicative' ar trebui definită tocmai prin capacitatea de utilizare a limbii într-un mod 'figurat' sau 'metaforic' (în sens larg). Dacă nu ne înșelăm, cercetările sociolingvistice se apropie, într-adevăr, de acest mod de a vedea lucrurile. Putem semnala că s-a ajuns, astfel, la delimitarea și investigarea concretă a unui aspect „metaforic" fundamental chiar în utilizarea 'deictic-indexicală' a limbii, în raport cu 'situația', și, implicit, în definirea vorbirii ca 'funcție culturală' (cf., de ex., M. Silverstein, 1976, p. 11—55). Mai important ni se pare faptul că, în noua perspectivă, 'metafora', în sens mai restrîns, dobîndește, pentru prima dată, șansa de a fi plasată în chiar centrul studiilor lingvistice. Aproximările în această direcție progresează, desigur, destul de anevoios, fiind cenzurate sever de principiul menținerii unei totale „neutralități" filozofice (cf., încă, Dell Hymes, 1961, p. 45—46). Tot mai multe cercetări aprofundate ajung, însă, la concluzia că mecanismele metaforice sînt implicate adînc în diverse manifestări fundamentale ale interacțiunii verbale (cf., de ex., Clifford Geertz, 1973, 1976; James W. Fernandez, 1974; Keith H. Basso, 1976 ș.a.). După toate indiciile, aceste cercetări, din ce în ce mai numeroase și mai intense, sînt pe cale de a reabilita, astfel, o faimoasă intuiție aristotelică, ce relaționa metafora cu capacitatea creativă genuină, indicînd-o drept singura abilitate ce nu se poate învăța și care poate defini, în consecință, geniul caracteristic uman al 'logosului'. Spre deosebire de tradiția aristotelică, noua abordare plasează, firește, tratarea problema-

ticii metaforei în perspectiva conceptuală proprie. Creativitatea metaforică este studiată, acum, nu ca o capacitate definibilă în mod abstract, după reguli universale, ci din unghiul funcţiilor pe care le îndeplineşte în diverse contexte şi sisteme culturale. Deşi se abţin, în general, de la înscrierea într-o anume 'semiotică a culturii', sociolingviştii americani nu pot să nu accepte, totuşi, premisa că „în metaforă — poate mai dramatic decît în orice altă formă de expresie simbolică — limba şi cultura relevă inseparabilitatea lor fundamentală" (Basso, 1976, p. 117). Se admite, în acest fel, implicit, că problema tipurilor de funcţii lingvistice culturale poate fi studiată prin centrarea asupra mecanismelor de producere a sensului metaforic în diverse situaţii. Cel mai important rezultat al acestor cercetări ni se pare a fi tocmai demonstraţia că mecanismele în cauză nu sînt 'universale', ci ele depind de specificul contextului cultural în care se manifestă[16]. Această dependenţă se ilustrează în primul rînd prin faptul că metafora apare pentru a îndeplini o necesitate comunicativă proprie sistemului lingvistic-cultural. Confirmînd unele afirmaţii generale privind rolul metaforei în raport cu insuficienţele vocabularului, K. H. Basso (1976) probează, bunăoară, că una dintre funcţiile fundamentale ale metaforei este tocmai aceea de a produce „categorii semantice" care să suplinească „golurile accidentale" din sistemul lexical al unei limbi particulare. Specificul funcţional-cultural al metaforei este probat, concret, prin faptul că modul în care are loc producerea sensului este determinat direct de finalitatea particulară pe care trebuie s-o îndeplinească metafora în interacţiunea socială. Pentru a ne referi la aceeaşi abordare, K. H. Basso demonstrează, de exemplu, — pornind de la investigarea unui tip de metafore dintr-o comunitate de indieni americani — că mecanismul metaforic nu poate fi „înţeles" decît pe baza unui set de presupoziţii sau de „principii sociolingvistice", care constituie un fel de „strategie euristică", specificînd genul de trăsături semantice ce trebuie luate în considerare în stabilirea echivalenţelor dintre termenii conectaţi. Construcţia sensului în metaforele ecuaţionale ale apaşilor vestici (de tipul: *Fluturii sînt fete; Gîndacul este o faţă palidă* etc.) va fi descrisă, astfel, ca un proces guvernat de asemenea „principii" (ex.: orice entitate animată se defineşte prin comportament şi nu prin înfăţişare; orice comportament este definit ca 'bun' sau 'rău' în raport cu nevoile comunităţii de vorbire; „cuvintele înţelepte" de tipul menţionat se referă la comportamente marcate axiologic negativ — p. 103—107). Rezultatele cercetărilor

de această natură ne înfăţişează, de pe acum, o imagine cu totul diferită asupra proceselor metaforice, în raport cu cea oferită de abordările anterioare. Iar această imagine poate constitui, credem, un prim aport al sociolingvisticii la întemeierea, pe baze mai realiste, a studiului artei verbale în general.

O abordare sistematică a textului literar pe bazele sociolingvisticii este încă în curs de elaborare, dar premisele ei ar putea fi, deja, schiţate, pornind în primul rînd de la unele cercetări iniţiate de William Labov şi colaboratorii săi (cf., în special, 1967; 1972). Deşi aceste cercetări nu s-au efectuat pe texte literare propriu-zise, cadrul analitic şi unele rezultate ale lor pot fi uşor transpuse în sfera de interes proprie a poeticii. Cîştigul lor cel mai important, din acest unghi, îl constituie, iarăşi, după opinia noastră, probarea definitivă a adevărului că proprietăţile structurale ale unui (oricărui) text nu pot fi analizate şi înţelese decît în lumina finalităţii pe care textul respectiv o îndeplineşte în 'contextul social' şi în 'situaţia comunicativă dată'. Abordarea propusă de W. Labov şi colaboratorii săi poate fi evaluată, în acest sens, ca o replică zdrobitoare la adresa analizei structurale pur formale (sau „morfologice"), care urmărea, şi mai urmăreşte, să reducă textul (narativ, de exemplu) la o simplă algebră combinatorie, distribuţională, a unor secvenţe considerate ca variabile independent de orice intenţie comunicativă concretă. Lucrarea sa de pionierat asupra unor „versiuni orale ale experienţei personale", realizată împreună cu Joshua Waletzky (1967; reprodusă de noi, *infra*), a rămas, credem, pînă astăzi, un model nedepăşit în această privinţă. Autorii pornesc, deschis, de la premisa că „nu este posibil să se realizeze un progres prea mare în analiza şi înţelegerea acestor naraţiuni [mituri, povestiri folclorice, legende, istorisiri, epopei, toasturi] pînă cînd cele mai simple şi mai fundamentale structuri narative nu vor fi fost analizate în strînsă legătură cu funcţiile lor originatoare" (p. 261). O asemenea abordare funcţională se dovedeşte, însă, evident, mult mai dificilă, în cazul „povestirilor folclorice tradiţionale", în care relaţionarea structurilor cu „funcţiile originatoare" este greu de realizat din cauza caracterului „deficitar" sau imposibil de „reconstruit" al „contextului originator". Din această cauză, se impune, mai întîi, studierea relaţiei respective pornind de la cazul unor naraţiuni orale simple, realizate de „vorbitori nesofisticaţi" în „situaţii comunicative" obişnuite, altfel spus, într-un „context originator" precis determinabil. Relevanţa demersului analitic propus în acest caz, şi pentru alte

situații, poate fi ușor de dovedit. Ni se pare important să subliniem, astfel, că întreaga cercetare trebuie interpretată ca o demonstrație că textele analizate nu pot fi înțelese numai pe baza postulării unei „funcții narative" sau „referențiale" generale (prin care „discursul narativ va fi considerat drept o tehnică verbală pentru recapitularea experienței, particular vorbind, o tehnică de construire a unor unități narative care corespund secvenței temporale a acelei experiențe" — p. 262). Autorii argumentează decisiv că, dacă s-ar reduce la această „funcție" — singura implicată, dealtfel, în analizele de tip formalist-structuralist —, discursul narativ ar fi pur și simplu „gol sau fără sens" *(ibid.)*, așa cum se întîmplă în unele cazuri de „narațiuni fără finalitate", mai exact de narare „neevaluată" sau „înstrăinată" *(„vicarious")*. Textele analizate pot „face sens" sau „primi semnificație" numai în măsura în care sînt înțelese ca îndeplinind „funcția lor originatoare". Astfel, de ex., structura narațiunilor ce povestesc 'întîmplări prin care vorbitorul fusese în pericol de moarte' nu poate fi descrisă doar prin raportare la „recapitularea experienței", după principiile secvențiónării temporale sau (crono)logice, ci numai pornind de la 'situația comunicativă' în care se găsește vorbitorul (el „trebuie să demonstreze ascultătorului că a fost într-adevăr în pericol") și în lumina „funcției [lor] originatoare" care este tocmai aceea „de a d e m o n s t r a că naratorul a fost într-adevăr aproape de moarte" (p. 291 — subl. n.). Labov și Waletzky probează, în consecință, că 'structurile narative' analizate nu primesc „semnificație" decît prin integrarea, ca un component esențial al lor, a „evaluării" sau „atitudinii vorbitorului în fața narațiunii", trăsătură definitorie care este impusă de funcția pe care o îndeplinesc textele respective în „situația comunicativă" concretă. Cum subliniază și autorii, acest rezultat al cercetării poate fi generalizat și pentru studiul altor texte narative și ne gîndim, în primul rînd, aici, la cele literare: se poate anticipa că acest factor evaluativ situațional este implicat în orice structură narativă, indiferent de gradul și de forma în care va fi „încorporată" evaluarea în cadrul narațiunii (p. 296). Se certifică, astfel, o nouă „viziune a structurii narative", care nu mai îngăduie, de fapt, separarea „funcției referențiale" de cea „evaluativă": întregul demers analitic al autorilor demonstrează, în ultimă instanță, tocmai imposibilitatea interpretării izolate a celor două funcții (v. p. 299). Concluzia inevitabilă a

cercetării este că „evaluarea" (sau „atitudinea") trebuie considerată ca parte integrantă din modul de producere a sensului sau, altfel spus, din „referențialitatea" textuală. Această concluzie, a cărei relevanță devine și mai pregnantă pentru domeniul propriu-zis al textelor literare, se intersectează, în acest punct crucial, cu teoria referențială elaborată în semantica generativă (*supra*, **2**). Cîștigul esențial al abordării sociolingvistice poate fi descoperit, însă, în faptul că aceasta postulează, de la început, necesitatea de a studia 'referențialitatea' textuală, în acest sens lărgit, prin prisma „funcțiilor originatoare" ce trebuie definite în interiorul „contextelor culturale" particulare (Labov, Waletzky, 1967, p. 300). Fundamentarea științifică a acestei teze a primordialității 'funcției culturale' ni se pare a fi, în ciuda caracterului ei foarte general, aportul teoretic cel mai prețios al sociolingvisticii pentru o viitoare reconstrucție a poeticii.

Din păcate, rezultatele obținute pînă în prezent în studiul manifestării concrete a funcționalității culturale în procesul de producere a sensului sînt, încă, departe de a fi concludente. O primă explicație a acestei situații trebuie căutată, evident, în dificultățile obiective ale întreprinderii ca atare, care necesită cercetări și sistematizări faptice anevoioase și îndelungate. După opinia noastră, există, însă, și (cel puțin) două rațiuni principale de ordin subiectiv care împiedică progresul mai rapid în această direcție. Cea dintîi, valabilă și în afara sferei sociopoeticii, constă în absența acelei ipoteze generale, reclamate de W. Labov însuși, care să ofere o aproximare prealabilă a tipurilor de funcții culturale în contextele și comunitățile studiate. În absența unei asemenea ipoteze, oricît de „rudimentare", ni se pare că cercetările sociolingvistice riscă — dacă nu cad, din nou, în eroarea formalistă — să se împotmolească într-un empirism steril și fără orizont. O a doua rațiune este legată de dificultățile specifice prezentate de 'situația literară' — cu acea ocultare caracteristică a 'contextului generator' — și constă în orientarea practică a investigațiilor aproape exclusiv în direcția unei poetici a receptării[17]. Deși 'producerea' sensului poetic este, firește, mult mai accesibilă din acest unghi, cercetările de această natură ni se pare că riscă, mai întotdeauna, să sacrifice 'interacțiunea verbală' și să piardă, în consecință, contactul cu funcția originatoare. De aceste primejdii nu este scutită, credem, nici „stilistica afecti-

vă" a lui Stanley E. Fish (v. 1970; 1976b), despre care se afirmă, pe bună dreptate, că furnizează „cea mai bună informație curentă accesibilă în legătură cu procesul de înțelegere a operei literare" (E. R. Kintgen, 1977, p. 12). S. E. Fish demonstrează clar și, practic, prin analize nontehnice (cf. 1970, reprodus aici, p. 304—326), că producerea sensului are loc ca „eveniment" în „experiența lecturii" și, mai precis, la un „nivel fundamental", „preconștient", al acestei „experiențe" (p. 306). Importantă și concludentă ni se pare argumentarea tezei că — deși se realizează într-un plan al „temporalității" sau al „succesiunii cuvintelor în timp" — acest 'eveniment' nu poate fi prins de o „analiză logică" (ce ar urmări numai conținuturile „informaționale") și nici de una pur „structurală" (ce ar urmări, de ex., secvenționarea cronologică sau „narativă"). S. E. Fish probează, aici, definitiv, după opinia noastră, că mult discutata 'coerență' a textului nu trebuie căutată, de fapt, într-o anume „integritate structurală a artefactului", ci în „experiența operelor", căci numai aceasta, și nu operele înseși, „posedă începuturi, mijlocuri și sfîrșituri" (p. 316). Să subliniem, de asemenea, natura „radical istorică" a metodei propuse, care refuză orice „estetică universală" și concepe cititorul, producător de sensuri, ca pe „o matrice de determinanți politici, culturali și literari" (p. 323). Limitele principale ale „stilisticii afective" provin, însă, tocmai din centrarea aproape exclusivă a analizei asupra „experienței" cititorului și izolarea acesteia de 'intenția comunicativă' a scriitorului. Autorul însuși recunoaște, deschis, că metoda sa nu poate discrimina efectele 'intenționate' de cele „produse accidental" și nici nu încearcă, de fapt, să se absolve de acuza solipsismului (v. p. 322). O asemenea „slăbiciune" nu ni se pare, însă, un simplu motiv de „neliniște" *(ibid.)*, căci ea compromite total atît înțelegerea producerii sensului prin 'interacțiunea' comunicativă textuală, cît și posibilitatea de a ajunge la o tipologie a funcțiilor culturale (ce nu ar putea fi încadrată într-o „scală a variației neesențiale" — p. 325). Toate cercetările sociolingvistice (sau, mai exact, 'psiho-sociolingvistice') americane asupra textului literar, din acești ani (cf. o imagine sintetică la E. R. Kintgen, 1977), nu reușesc, după opinia noastră, să depășească acest punct critic[18]. Dimpotrivă, pe măsură ce încearcă să se „disciplineze empiric" și să se transforme într-o „stilistică experimentală" a receptării (soluție propusă de E. R. Kintgen însuși,

loc. cit.), aceste cercetări se îndepărtează tot mai mult de premisele inițiale ale sociopoeticii. Problema fundamentală a acestei abordări, ca a oricărei investigații sistematice a 'practicii' literare, rămîne — așa cum subliniază, foarte bine, Richard McLain — aceea de a găsi „principii" care să guverneze consecvent atît receptarea, cît și emiterea sensului literar (cf. *infra*, p. 369).

O evaluare sintetică a tuturor rezultatelor și posibilităților poeticii americane actuale, în toate direcțiile schițate, este, desigur, foarte greu și, poate, prematur de încercat. Concluzia care credem că se impune din această sumară prezentare ar putea fi, mai degrabă, o imagine optimistă a șanselor de viitor ale acestei poetici, de genul celei schițate de E. W. Bruss (1978; *infra*, p. 327—338). Mai mult chiar, pericolul principal semnalat de aceasta (absența unui „cadru preliminar", fără de care „rafinările teoriei nu se vor putea ivi niciodată" — p. 330), ni se pare că poate fi preîntîmpinat printr-un efort de sintetizare a principalelor cîștiguri realizate de fiecare din concepțiile analizate. Această sinteză este posibilă, deoarece diversele soluții propuse nu sînt, în ultimă instanță, contradictorii, iar ceea ce lipsește este numai o viziune integratoare, care să le depășească, în profunzime, și să le restructureze într-un cadru conceptual coerent. Cercetătoarea americană pare să întrevadă această posibilitate într-o „extindere a poeticii": (a) înspre o 'semiotică a culturii', care să ofere o lărgire a noțiunii de 'text' și posibilitatea de definire a 'funcțiilor' lui culturale — în felul ilustrat și de „cercetările semioticienilor sovietici"; (2) înspre o „pragmatică a discursului", care să tindă spre o „tipologie istorică a practicilor semnificante" — de genul celei promovate de Julia Kristeva (*infra*, p. 333, 335). E greu de apreciat ce șanse concrete pot avea aceste propuneri în contextul american. Indiferent de aceasta, esențial ni se pare ca orientările de viitor să fie integratoare și să valorifice rezultatele concrete ale poeticii lingvistice de pînă acum, în raport cu care nici o întoarcere nu mai e posibilă. O asemenea abordare integratoare propune și Richard McLain (1977a; 1977b; cf. și considerațiile sale conclusive la acest volum, p. 363—369), pe baza unor premise ale teoriei generative. În ce ne privește, am vedea șansele realizării acestui deziderat pornind de la dezvoltarea principiilor fecunde ale 'sociopoeticii'. În pofida scepticismului lui D. Hymes (1978), cercetările sociolingvistice americane par să se îndrepte,

și ele, spre fundamentarea, pe cale proprie, a unei semiotici a culturii (o primă prezentare globală a rezultatelor, la D. Jean Umiker-Sebeok, 1977). Pe această bază se va putea edifica, credem, o viziune unitară asupra procesului de producere a sensului poetic, care să includă, și să depășească, la diverse nivele, achizițiile valoroase ale poeticii generative, poeticii ilocuționare și sociopoeticii din acești ultimi ani[19]. Nutrim, în cele din urmă, speranța că premise ale unei asemenea viziuni vor putea fi descoperite, implicit, și în paginile volumului de față.

NOTE

1. O imagine nuanțată și complexă a acestei mișcări poetice oferă Sorin Alexandrescu, în „Studiu introductiv" la R. Wellek, A. Warren. *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 5—27, și în *Poetică și stilistică. Orientări moderne (Prolegomene și antologie)*, București, Editura Univers, 1972, p. XCIII, XCVIII—XCIX. Pentru nevoile contextului de față, se recurge, evident, la o severă simplificare.

2. Reluăm sumar, aici, unele din observațiile formulate asupra acestui curent în *Cercetări de lingvistică*, XVI, 1971, nr. 1, p. 177—183; *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1973, nr. 2, p. 131—133; 1974, nr. 4, p. 128—132; 1977, nr. 1, p. 141—142.

3. O evaluare globală a teoriei generative, la noi, în *Tratat de lingvistică generală* (Redactori responsabili: acad. Al. Graur, S. Stati, Lucia Wald), București, Editura Academiei R. S. România, 1972, p. 70—73 (vezi, însă, și observațiile critice pe care le-am formulat, împreună cu Paul Schveiger, în *Cercetări de lingvistică*, XVII, 1972, nr. 2, în sp. p. 345—346).

4. Una din cele mai clare ilustrații ale metodei jakobsoniene o constituie analiza efectuată, împreună cu Boris Cazacu, asupra poemului eminescian „Revedere", în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1, 1962, p. 47—53 (și în R. Jakobson, 1973, p. 436—443). Dezbateri românești aprofundate asupra acestei concepții poetice la Mihail Nasta, în *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1967, p. 1414—1424; Al. Niculescu, în S. Chatman [ed.], 1971, p. 369—382; în volumul colectiv *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972 ș.a.

5. Vezi, în acest sens, considerațiile lui Roger Fowler, din *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1977, nr. 4, p. 49 (corelate cu obiecțiile noastre dintr-un număr anterior al revistei — 1977, 1, p. 142). Analize exigente ale conceptului de competență poetică — dar cu deosebiri importante față de imaginea pe care o schițăm în acest cadru — la Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1972, 6, p. 627—635 și, mai ales, Carmen Vlad, în *Cercetări de lingvistică*, 1975, 2, p. 205—209.

6. Cea mai pertinentă critică a teoriei tradiționale a „deviației", la noi, este realizată de Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura științifică, 1972, p. 125—127. Această teorie a cunoscut, însă, cum se știe, elaborări originale și dintre cele mai fecunde în stilistica și poetica românească, prin contribuțiile lui Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei R. S. România, 1970; Mihail Nasta, în *Poetică și stilistică*, p. XLVII—LII; I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei R. S. România, 1973, p. 24—35 (v. la p. 26—28 și o analiză a concepției lui S. R. Levin) — asupra cărora nu putem insista aici. (O bună evaluare de ansamblu la J. M. Klinkenberg, „Stylistics and Poetics in Romania today", *International Journal of Romanian Studies*, 1, 1976, p. 35—42).

7. Tratarea 'tradițională' a acestui aspect este bine ilustrată la Al. Niculescu (pentru „stilul narativ"), în *Poetyka; Poetics*, Varșovia, 1961, p. 445—454 și G. I. Tohăneanu (în „sintaxa poetică a lui Arghezi"), în *Scrisul bănățean*, 12, 1, 1961, p. 44—51; 2, p. 75—79.

8. Problemele teoretice ale modelului generativ standard au fost serios dezbătute, la noi, de Al. Rosetti, E. Vasiliu, L. Theban, Sanda Golopenția-Eretescu, Paul Schveiger (cf. prezentările globale ale Sandei Golopenția-Eretescu și E. Vasiliu, în *Current Trends in Romanian Linguistics*, Edited by A. Rosetti and Sanda Golopenția-Eretescu, București, Editura Academiei R. S. România, 1978, p. 163—201 și, respectiv, 255—291). Aplicări originale ale gramaticii transformaționale în studiul poetic la Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, în *Revue roumaine de linguistique*, 1968, 5, p. 439—448; Mihaela Mancaș, în aceeași revistă, 1970, 4, p. 317—334 ș.a.

9. O viguroasă reafirmare a acestei doctrine, la noi, într-un cadru pregenerativ, la G. Ivănescu, în *Limbă și literatură*, 2, 1956, p. 117—172 și *Convorbiri literare*, 1972, nr. 10, 12, p. 11 (aici, printr-o critică a unei lucrări a noastre); vezi și Mihail Nasta, *op. cit.*, p. LII—LVI.

10. Probleme de importanță crucială ca cele ale raportului 'sens' — 'referință' și, mai ales, ale 'modului de referință' în textul poetic nu pot fi abordate, aici, decît tangențial; în contextul românesc ele apar dezbătute, cu soluții diferite, la Șt. Munteanu, *op. cit.*, p. 154—176; Lucia Vaina-Pușcă, în *Studii de literatură universală*, 18, 1974, p. 21—29; Ecaterina Mihăilă, *Receptarea poetică*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 31—53 ș.a.

11. Cercetările de lingvistică a textului și, în speță, cele referitoare la 'textul' poetic sînt departe de a fi ajuns la o orientare unitară în acest sens. Dintre diversele abordări românești, semnalăm pe cele ale lui Paul Schveiger și Szabo Zoltan (în *Revue roumaine de linguistique*, 1974, 1, p. 59—72 și, respectiv, 1975, 4, p. 421—424; precum și în J. S. Petöfi [ed.], *Text vs. Sentence*, Hamburg, Buske Verlag, 1979); Carmen

Vlad (în *Cercetări de lingvistică*, 1977, 1, p. 49—53, și în *Studii și cercetări lingvistice*, 1978, 3, p. 267—309; 4, p. 379—385); I. Coteanu (în numărul special din *Studii și cercetări lingvistice*, 1978, 2, p. 115—124, 213—214); Mihail Nasta (în *Studii de literatură universală*, 1978, p. 104—113 și în *Studii de stilistică, poetică, semiotică*, Cluj-Napoca, 1980.

12. Soluții interesante pentru abordarea textului literar în această perspectivă propun, la noi, Lucia Vaina-Pușcă, Anca Runcan, Manuela Roșcău (în *Revue roumaine de linguistique*, 1976, 1, p. 35—49; 1977, 3, p. 357—367; și în *Versus*, 1977, 17).

13. Conceptul de 'coerență' a textului, foarte mult dezbătut în ultimii ani, beneficiază de o întemeiere riguroasă — dar pe baze diferite de cele sugerate aici — la E. Vasiliu, în *Studii de stilistică, poetică, semiotică*, p. 195—203. Cea mai pertinentă explorare românească a construcției spațio-temporale în poezie este propusă de P. Miclău (cf. *Dialogue*, 2/3, 1979, p. 7—20).

14. Trăsăturile generale ale acestei concepții și șansele ei în lingvistică sînt analizate la C. Candiescu, în *Revista de filozofie*, 1975, 2; Nadia Anghelescu, în *Probleme de lingvistică generală*, VII, 1977, p. 11—14; aplicații la studiul limbii române în *Revue roumaine de linguistique:* Sanda Golopenția-Eretescu, 1973, 5, p. 425—428; 1975, 5, p. 491—494; Rodica Mihăilă, 1975, 5, p. 551—554; Ileana Vântu, 1980, 5, p. 635—640 ș.a.

15. O excelentă prezentare a acestui curent de cercetări, la care trimitem pentru întreg capitolul, oferă Liliana Ionescu-Ruxăndoiu și D. Chițoran, *Sociolingvistica. Orientări actuale*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975.

16. Notăm că o asemenea teză fusese susținută la noi încă de Sextil Pușcariu (cf. *Limba română*, I, 1940, p. 120), dar ea a fost aproape total abandonată în ultimele decenii.

17. Contribuții la elaborarea unei poetici a receptării aduc, la noi, pe baze diferite, Ecaterina Mihăilă, *op. cit.;* Olga Murvai, în *Studii de stilistică, poetică, semiotică*, p. 152—157 ș.a.

18. O abordare 'socio-psiholingvistică' proprie — capabilă să rezolve, în principiu, această dilemă — propune Tatiana Slama-Cazacu, într-o serie de lucrări de largă notorietate pe plan internațional (vezi o încadrare bibliografică a acestor lucrări în *Lecturi de psiholingvistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1980).

19. O valorificare a acestor contribuții am încercat noi înșine, pornind de la unele premise din lingvistica românească și de la o reinterpretare a teoriei funcțiilor culturale ale metaforei din filozofia lui Blaga (mai recent, într-o disertație: *Introducere în poetica lui Blaga*, 1980).

II
POETICA GENERATIVĂ

DEVIAȚIA ȘI EFECTUL DE NOUTATE POETICĂ

Samuel R. Levin

Recunoașterea faptului că deviația este o trăsătură definitorie a poeziei este tot atît de veche ca și Aristotel[1]. Mult mai tîrziu esteticienii școlii pragheze au atras atenția asupra expresiilor deviante, interpretîndu-le ca fiind „reliefate" sau „dezautomatizate"[2]. În discuții mai recente ele sînt considerate ca mai puțin previzibile sau mai entropice[3]. Și noi, în limbajul zilnic, observăm de obicei același fenomen cînd spunem despre anumite expresii că sînt izbitoare, diferite, exagerate sau impresionante. Dar oricum am caracteriza aceste expresii, știm că, în anumite puncte ale unui text și în special într-un text poetic, limba este folosită într-o manieră atipică, manieră care în mod deosebit ne obligă să ne oprim asupra expresiei și să reflectăm asupra formei.

Două aspecte ale fenomenului trebuiesc diferențiate: reacția cititorului la anumite segmente de limbă dintr-o poezie și structura lingvistică descoperită de analiză, structură care se presupune că se află într-o anumită relație plauzibilă cu reacția cititorului. Reacția cititorului este exprimată prin termeni ca: „izbitor", „diferit", sau „original", toți aceștia putînd fi rezumați într-un singur termen „nou". Apoi, „deviația" este termenul folosit pentru a descrie felul în care se întrebuințează limba[4]. Reacția cititorului se presupune că are atît validitate intuitivă cît și confirmarea criticii literare; deviația este descoperită de analiza lingvistică. Se postulează apoi că deviația este o condiție suficientă pentru reacția noutății.

S-ar putea arăta că majoritatea, dacă nu toate, procedeele poetice caracteristice, exemplifică într-un fel sau altul deviația. Astfel, pentru început, utilizarea convențiilor în poezie se pretează, în mod evident, la raționalizarea în termeni de deviație, deoarece „tipografia" unui poem, rima și ritmul său, procedee ca asonanța și aliterația, toate deviază de la folosirea sau apa-

riția acelorași trăsături în limba întrebuințată în scopuri obișnuite. Bineînțeles, aceasta nu înseamnă că rima sau aliterația, de exemplu, nu pot apărea în discursurile comune; ci doar faptul că organizarea sistematică a acestor trăsături, în poezie, reprezintă o abatere în măsura în care ele apar în limbajul comun într-un fel haotic, nesistematizat. Întorcîndu-ne la trăsături strict lingvistice — fonologia[5], de exemplu, sintaxa și lexicul poeziei —, este evident că aceste trăsături deviază de asemenea de la felul în care sînt exprimate în limbajul comun. Metafora, considerată de unii critici ca fiind procedeul central al poeziei, reprezintă și ea o deviație. Dovada acestui fapt este că metafora poate fi înțeleasă numai cînd ne dăm seama de ceea ce substituie ea sau, cum aș prefera eu să spun, de termenul de la care ea se abate. Același lucru poate fi spus despre alți piloni ai limbajului poetic cum ar fi: simbolul, imaginea și mitul. Se pare, de fapt, că deviația nu este necesară în tematica poeziei, deoarece dragostea, ura, pasiunea și războiul sînt subiecte care aparțin atît limbajului comun, cît și poeziei. Aceasta ne duce la concluzia că deviația în poezie este un atribut al formei. Și deoarece deviația este un atribut al formei, interesul de a reacționa la ea se aplică în mod secundar la ceea ce transmite expresia deviantă, dar în mod imediat la expresie însăși. Această caracteristică a expresiei deviante de a atrage atenția asupra ei înseși, ca obiect în sine, îi conferă importanță în analiza stilistică. Și tot această caracteristică atrage folosirea susținută și consecventă a unor astfel de expresii în poezie.

Cazurile de deviație pot fi clasificate în două tipuri. Mai întîi este tipul de deviație care se produce în raport cu fundalul poeziei, în care norma este restul poeziei, unde are loc deviația. În al doilea rînd există acel tip în care deviația trebuie explicată în raport cu o normă care se află în afara limitelor poeziei. Aceste două tipuri pot fi numite deviație internă și externă[6]. [...]*

Înainte de a discuta sintaxa în această lucrare care se ocupă aproape în exclusivitate cu atributele formale ale poeziei, aș dori să mă refer pe scurt asupra conținutului. În acest scop am ales un poem de Robert Lowell, „Sailing Home from Rapallo" *(Navigînd spre casă din Rapallo)*. În prima jumătate a poemului Lowell descrie căldura, culoarea verde a coastei Mediteranei, în timp ce corabia ce purta trupul neînsuflețit al mamei sale se îndrepta din Italia spre casă pentru funeralii. În a doua jumătate a poemului este descrisă întunecimea rece a pe-

tecului de pămînt al familiei din Noua Anglie. Trecerea poate fi văzută în aceste versuri de la mijlocul poemului:

În timp ce pasagerii se bronzau
Pe Mediterană, în șezlonguri
Cimitirul familiei din Dunbarton
Dormea la poalele Munților Albi
La temperaturi sub zero.

Ca în orice alt poem, contrastul este aici exprimat prin mijloace formale, adică prin limbă. Dar în acest caz deviația nu este o funcție a limbii, ci o funcție a conținutului. Afirmația făcută în această lucrare că deviația ar fi funcția exclusivă a formei necesită, astfel, un amendament: deviația de conținut poate apărea. Dar este greu de văzut cum apare deviația de conținut altfel decît intern. Numai din punctul de vedere, care nu prea are susținători astăzi, anume că ar exista subiecte proprii poeziei, ar putea fi vorba de deviație de la norme externe. Dacă nu sîntem surprinși de nici un subiect ales de poet, atunci nu poate fi violată nici o normă externă.

În sintaxă, ca și la alte nivele lingvistice, deviația internă este comparativ ușor de explicat. Cînd sesizăm intuitiv o trăsătură ca deviantă, dacă aceasta este deviantă intern, atunci, prin definiție, normele care condiționează reacția intuitivă vor fi găsite în poem. Astfel, apariția unui enunț imperativ sau interogativ, într-un poem în care au fost făcute o serie de afirmații declarative, ar constitui o deviație internă. Același lucru se întîmplă cu un enunț la modul conjunctiv cînd poemul s-a desfășurat pînă la acel punct la indicativ. În același fel s-ar întîmpla dacă o secvență de enunțuri simple ar fi întreruptă de un enunț complex și invers. De fapt, orice mijloc de construire a enunțului poate fi folosit pentru a dezvolta un model de expectații pe care apariția unei situații opuse îl va întrerupe. Astfel, cazul unor cuvinte cu ordinea inversă într-un poem sau al așezării neobișnuite a unor sintagme sau propoziții într-un enunț vor fi deviante intern într-un poem care este, altfel, regulat în aceste privințe[7].

Intervin o serie de greutăți, însă, cînd avem a face cu deviația externă de construcție sintactică. Aceasta se datorează faptului că, în zona menționată, nu este destul de clar ce ar putea servi drept normă externă; adică, se pare că în sintaxă nu se întîlnește nimic comparabil cu dicționarul sau descrierea fonologică. S-ar putea crede că în descrierea gramaticală obiș-

nuită a unei limbi ar trebui să existe ceva care să servească drept normă externă pentru aplicarea deviației sintactice; din păcate însă lucrurile nu stau astfel. De fapt, numai recent, odată cu dezvoltarea gramaticii generative, acest prospect pare să aibă șanse de realizare. Gramaticile tradiționale, sau chiar cele structurale, nu pot servi acestui scop atîta timp cît ele sînt esențial incomplete. Nici gramaticile normative nu oferă această posibilitate, deoarece pe lîngă că sînt incomplete, regulile lor sînt nerealiste, uneori chiar inconsecvente.

Înainte de a pune, însă, în discuție gramatica generativă și posibilitățile ei de a produce o normă externă, ar trebui menționat un alt cadru de referință, despre care s-a susținut frecvent că poate servi drept normă externă în raport cu care să se măsoare deviația. Mă refer aici la modelul statistic.

În conformitate cu acest mod de a concepe normele, fiecare dintre noi, ca vorbitori nativi, avem în memorie un corpus statistic extras din experiența cu limba obișnuită. Printre altele, aceste statistici conțin informația privind frecvența relativă a cuvintelor izolate în limba comună și de asemenea informația referitoare la probabilitățile cu care fiecare cuvînt va apărea, în funcție de secvența de cuvinte care l-a precedat în text pînă la acel punct. De fapt, numai studiul probabilităților tranziționale este relevant pentru problema deviației sintactice, calcularea frecvenței fiind relevantă pentru problema vocabularului; dar, datorită faptului că aceste două aspecte sînt tratate de obicei împreună în modelul statistic, pare recomandabil să le tratăm pe amîndouă aici. Se presupune că statisticile astfel înmagazinate ne pregătesc pentru apariția cuvintelor într-un text dat și, totodată, pe o scală de probabilități gradate, pentru apariția diverselor cuvinte în orice punct dat dintr-un text. Se crede că experiența noastră statistică a limbii ne predispune în orice text să întîlnim mai des cuvîntul *the* [articol definit] decît *have [a avea]* și totodată cuvîntul *have* mai des decît, bunăoară, *MACHINATION [mașinație]*. În același fel, citind sau auzind secvența *„It was a beautiful..." [Era o frumoasă...]*, se așteaptă mai degrabă să urmeze cuvîntul *day [zi]* decît *giraffe [girafă]*. Și acesta din urmă, *girrafe*, să apară mai frecvent decît *must [trebuie]*[8]. Deoarece se presupune că aceste norme sînt condiționate de experiența noastră cu limba obișnuită, ar trebui să fim capabili, atunci cînd sîntem confruntați cu o expresie deviantă într-un poem, să o raționalizăm în raport cu acest fundal. Există o anumită plauzibilitate în acest argument. Fără îndoială că sîntem predispuși să reacționăm într-un

fel sau altul cînd citim sau ascultăm un text. Încercînd, însă, să explicităm aceste norme statistice se ridică o serie de dificultăți[9]. Aceste dificultăți nu sînt grave în privința calculării frecvențelor, unde se poate stabili un indice de frecvențe pentru un corpus de texte reprezentativ (deși, evident, caracterul reprezentativ ridică probleme) și apoi să utilizăm acest indice ca o normă în raport cu care să se măsoare deviația de la frecvențele așteptate ale cuvintelor. O cu totul altă problemă apare, însă, în probabilitățile tranziționale, deoarece aici este practic imposibilă stabilirea statisticilor semnificative. Acolo unde inventarul unităților este restrîns, ca de exemplu în cazul literelor alfabetului și al fonemelor, se pot stabili statistici care să formeze monograme, digrame și trigrame, sau probabilități tranziționale într-un context mai mare, deoarece calculul poate fi executat numai pentru un număr mic de unități. În sintaxă, totuși, unde unitățile relevante sînt cuvintele, avem de-a face cu un univers de mărimea zecilor de mii, în care contextele relevante pot fi foarte extinse. Astfel, chiar dacă scala combinațiilor existente este finită, stabilirea unor statistici adecvate în această sferă ar fi imposibilă. Aceasta se datorează faptului că, pentru fiecare secvență de o lungime semnificativă, se întîmplă că nu există, de fapt, secvențe potrivite nicăieri în milioanele de cărți tipărite pînă astăzi[10]. Astfel dacă cuvîntul *taste [gust]*, apărînd ca al 14-lea cuvînt din *Paradise Lost [Paradisul pierdut]*, ne-ar șoca prin „noutate", nu am putea stabili statistici pentru a explica această reacție, deoarece fraza *„Of man's first disobedience, and the fruit of that forbidden tree, whose mortal..." [Din primul păcat al omului, și fructul copacului interzis al cărui muritor...]*, după toate probabilitățile, nu mai apare nicăieri în literatură (cu excepția citatelor, desigur)[11]. Folosirea gramaticii generative pentru a explica deviația sintactică nu este, firește, nici ea lipsită de probleme. O astfel de gramatică oferă, însă, cel puțin instrumentele pentru o asemenea explicație. Dacă o gramatică generativă este adecvată la o limbă, ea trebuie să genereze toate și numai enunțurile *gramaticale* ale acelei limbi. Dacă presupunem, apoi, că deviația sintactică este același lucru cu nongramaticalitatea, atunci gramatica generativă poate fi folosită pentru a nota expresiile deviante extern. Putem testa orice expresie prezumtiv deviantă în raport cu o astfel de gramatică, în sensul că putem întreba dacă gramatica o va genera sau nu. Orice expresie pe care gramatica nu o va genera este, deci, ipso facto, deviantă.

Procedura schițată este oarecum simplificată, deoarece noțiunile de deviație sintactică și nongramaticalitate, așa cum se prezintă astăzi, sînt prea grosiere pentru a putea da seama în mod adecvat de diversele categorii de fapte pertinente. După cum au arătat Chomsky și literatura de specialitate, problema deviației sintactice este legată de cea a gradelor de gramaticalitate. Și, după cum pare să devină tot mai clar astăzi, anumite grade de „gramaticalitate" se dovedesc a fi în funcție nu de sintaxă, ci de semantică. Pentru a ajunge la o concepție mai clară asupra acestui tip general de deviație, ar fi recomandabil, astfel, să considerăm încorporarea în cadrul gramaticii generative a unui component semantic ca cel propus de Katz și Fodor[12].

Acest lucru ar face posibilă o diviziune imediată și fundamentală între acele secvențe care sînt deviante din cauză că nu sînt generate de gramatică, fiind deci deviante sintactic, și cele care sînt generate de gramatică, dar sînt marcate ca deviante (sau anormale) de componentul semantic. Mai departe, am putea face considerații privind gradul de deviație manifestat de aceste secvențe ce nu sînt generate de gramatică, acesta fiind doar reversul gradului de gramaticalitate. Că s-ar putea stabili, însă, și gradele de anomalie, aceasta ni se pare problematic.

În general, o secvență poate fi deviantă în următoarele trei feluri: în privința ordinii cuvintelor, în privința selecției cuvintelor sau prin combinarea celor două cazuri anterioare. Altfel spus, ea ar putea viola o regulă de structură a frazei sau transformațională, ar putea viola o regulă a categoriei de cuvînt, sau le-ar putea viola pe amîndouă. După cum a relevat Chomsky, dacă ni se dă o secvență deviantă încercăm să-i impunem o anume interpretare[13]. Această încercare ia forma unei analogizări a secvenței deviante cu o expresie „bine" formată. Procesul de analogizare ia diferite forme care depind de tipul de deviație pe care o interpretăm. Mă voi referi în continuare la diferite tipuri distincte de expresie deviantă și voi comenta diferitele rezultate ale procesului de analogizare.

Să urmărim trei secvențe din operele lui Pound, Thomas și Emily Dickinson:

Shines in the mind of heaven God
[Strălucește-n slăvile cerului Dumnezeu]

My hand unravel / When you sew the deep door
[Mîna mea dezleagă / Cînd semeni pragul adînc]

The largest fire ever known ... / Discovered is without surprise
[Cel mai mare foc pînă acum cunoscut ... / Descoperit e fără surpriză].

Aceste secvențe reprezintă violări ale ordinii cuvintelor; ele pot fi numite deviante sintactic. Analogizînd aceste secvențe cu niște expresii bine formate, avem în minte, simultan, atît forma dată, cît și forma de la care aceasta deviază. Astfel, interpretînd „Strălucește-n slava cerului Dumnezeu", avem în minte forma: „Dumnezeu strălucește în slava cerului"[14]; pentru „mîna mea dezleagă", avem în minte „dezleagă mîna mea" și pentru „descoperit e" — „e descoperit". După cum putem vedea, analogul, în aceste cazuri, este o simplă parafrază a formei deviante. Din punct de vedere poetic, rezultatul este comparativ neinteresant.

Să luăm acum în considerare trei secvențe de Cummings, Thomas și Auden, care reprezintă un tip diferit de deviație:

Anyone lived in a pretty how town
*[Oricine a trăit într-un destul de cum oraș]***

Rage me back to the making house
*[Urlă-mă înapoi la casa părintească]***

Stare the hot sun out of heaven
*[Zgîiește soarele arzător (afară) din cer]***.

Putem spune despre asemenea secvențe că sînt violări ale categoriei de cuvînt și sînt deviante paradigmatic[15]. În versul lui Cummings, deviația este produsă de adverbul *how [cum]*, care apare acolo unde regulile cer un adjectiv. Aprioric, este posibil să luăm orice secvență deviantă și să încercăm să o raționalizăm, să o clasăm în una din cele două categorii stabilite mai sus: violarea ordinii cuvintelor sau a categoriei de cuvînt. În cazurile reale, totuși, structura secvenței deviante va dicta în general alegerea. În cazul de față, avînd tipul și cantitatea structurii încorporate în sintagma „lived in a pretty how town", tragem concluzia că structura lui „pretty how town" [lit. „frumos cum oraș"] e: Adj., Adj., Subst., adică interpretăm secvența ca un caz de violare a categoriei de cuvînt. Alternativa, de a construi secvența ca Adj., Adv., Subst., violînd astfel ordinea cuvintelor, ne-ar conduce la ideea că secvența nu are sens. Și înclinația noastră naturală de a da sens

la orice citim elimină această analiză. Rezultatul interpretării este deci să amalgamăm pe *how [cum]* cu categoria de Adj. Aceasta este o conflaţie paradigmatică şi este mai viabilă poetic decît conflaţia sintactică, sau acel tip în care două ordini de cuvinte diferite sînt întreţinute simultan. În exemplul în cauză este greu să specificăm efectul poetic deoarece cuvîntul *how [cum]* este amalgamat cu categoria gramaticală de Adj. Şi aceste două elemente sînt prea disparate pentru a realiza o fuziune uşoară.

În versul lui Thomas, sensul de nou este declanşat de faptul că *„rage"* [lit. „a fi furios"] apare acolo unde regulile cer un verb tranzitiv. Constituind enunţul, noi întreţinem noţiunea de tranzitivitate unde este unită cu cuvîntul *rage* pe care trebuie să-l păstrăm în orice caz. Enunţul lui Thomas nu pare atît de şocant ca cel al lui Cummings şi el este mult mai uşor de interpretat. Reacţia poate fi explicată, deoarece categoria de Vb. tranzitiv este de o ordine inferioară celei de Adj., care a trebuit să fie invocată pentru a interpreta versul lui Cummings. Altfel spus, *„rage"* este un membru al unei subclase a unei clase (vb.), din care categoria de tranzitiv este şi ea o subclasă. Mai trebuie luat în considerare şi un alt factor. Verbul este *rage back* şi nu doar *rage*. Prezenţa lui *back [înapoi]* în construcţie limitează clasa verbelor tranzitive care pot fi introduse în procesul de analogizare la o mică subclasă de verbe tranzitive incluzînd *lead [a conduce], take [a lua], give [a da]* şi altele. În general, atunci cînd clasele de cuvinte sînt analizate pe subclase din ce în ce mai mici, factorul comun lor trece gradat de la sintactic la semantic. Posibilitatea de coocurenţă cu particula *back [înapoi]* este comună, deşi nu limitată, verbelor de mişcare. Procesul de analogizare în acest caz serveşte, astfel, pentru a amalgama *rage* cu factorul de mişcare. Efectul poetic implicat aici se apropie de metaforă.

Versul lui Auden este oarecum similar structural celui al lui Thomas, cu diferenţa că verbul tranzitiv *stare [a se zgîi]* funcţionează cu un complement în locul unei particule. Complementul este adverbul de loc *out of heaven [afară din ceruri]*. Coocurenţa adverbului de loc limitează expresiile analoge pentru *stare* la acelaşi set de verbe tranzitive de mişcare, menţionate în analiza cuvîntului *rage* al lui Thomas, avînd mai mult sau mai puţin acelaşi efect poetic.

În final, mă voi referi la un set de deviaţii în care procesul de analogizare antrenează acel tip de conflaţie care produce

un efect metaforic tipic. Să considerăm următoarele secvenţe din Hart Crane, Miss Marianne Moore şi Eliot:

What words can strangle this deaf moonlight
[Ce cuvinte pot sugruma această lumină surdă a lunii]

/But/ why dissect destiny with instruments
[De ce să disecăm destinul cu instrumente]

My self-possession gutters
*[Ființa mea se topeşte]****.

În versul lui Crane, *„cuvintele"* devin animate, deoarece *strangle [a sugruma]* apare, de obicei, cu substantive animate. Acelaşi efect este produs de *deaf [surd]* asupra cuvîntului *moonlight [lumina lunii]*. În versul lui Moore, cuvîntul *destiny [destin]* este amalgamat cu noţiunea de animat şi cu noţiunea unui subtip de substantiv abstract, deoarece noi disecăm nu numai fiinţe animate, eventual moarte, ci şi idei, probleme etc. *Destiny* nu este nici un substantiv animat, nici membru al unei subclase de substantive abstracte; el este, totuşi, în valenţele lui, destul de aproape de amîndouă aceste clase, astfel încît conflaţia are loc cu o îmbogăţire corespunzătoare a expresiei. Aş sugera că noţiunea de *mankind [umanitate]* este indusă de procesul de analogizare.

Luînd în considerare versul lui Eliot, observăm că verbul intranzitiv *gutters [a se scurge]* este limitat, în registrul său de coocurenţă, la cuvintele *burning candle* ori *flame [flacără* sau *lumînare arzătoare]*, astfel încît *fiinţa mea* şi *flacără* sînt fuzionate într-o metaforă[16]. După opinia mea, întreaga problemă a metaforei este în strînsă legătură cu tipul de conflaţii discutate aici. Metaforele pot fi descrise, deci, tipologic, depinzînd de gradul de îndepărtare a analogului invocat faţă de forma dată. S-ar putea descoperi atunci că o scală a efectivităţii metaforice poate fi corelată cu această tipologie.

NOTE

1. *Poetica /Poetics,* XII/.

2. Vezi Bohuslav Havránek, „The Functional Differentiation of the Standard Language", pp. 9ff. şi Jan Mukařovský, „Standard Language and Poetic Language", pp. 21ff., în *A Prague School Reader,* trad., ed. by Paul I. Garvin (Wash. D.C., 1958).

3. Vezi Ivan Fónagy, „Communication in Poetry", *Word*, XVII (1961), 201 şi *passim*.

4. Aceasta este utilizarea fundamentală a acestui termen. În cele ce urmează el este utilizat într-un sens oarecum mai larg.

5. Evident, fonologia este implicată în trăsături cum ar fi ritm şi aliteraţie. Ea poate fi utilizată pentru a produce şi structuri non-„convenţionale". Pentru un exemplu, vezi Dell H. Hymes, „Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets", în *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok (New York, 1960), pp. 109—131.

6. Mai precis, deviaţia privind normele care sînt interne şi externe în poem. Cele două tipuri de deviaţie internă şi externă diferă de cele două tipuri de contrast descrise de Michael Riffaterre, „Stylistic Context", *Word*, XVI, 207—208, prin faptul că contrastele efectuate fie în micro- fie în macro- contextele analizei lui Riffaterre ar fi în mod egal exemple ale deviaţiei interne în schema prezentată aici. Diferite, de asemenea, sînt şi stilurile „interior" şi „exterior" ale lui W. A. Koch. Stilul este „interior" după Koch, dacă criteriile folosite pentru descrierea entităţii particulare sînt morfologice şi „exterior" dacă criteriile sînt sintactice sau distribuţionale (Koch, 1963, 418ff.).

* În pasajul la care am renunţat, autorul prezintă sumar deviaţiile „nonlingvistice", „convenţionale" (grafia, rima, ritmul) şi abordările tradiţionale ale deviaţiei la nivelul fonologic, morfologic şi lexical.

7. S-ar putea întîmpla ca o trăsătură dată să fie atît deviantă intern cît şi extern. Aceasta ar fi adevărat pentru ordinea cuvintelor, de ex., care nu este o producţie a gramaticii şi este în acelaşi timp deviantă intern.

8. Considerînd aceste secvenţe din punctul de vedere al normelor externe. Normal, un context care fixează norme interne ar putea afecta expectaţiile noastre corespunzătoare.

9. Warren Plath, „Mathematical Linguistics", în *Trends in European and American Linguistics 1930—1960* (Utrecht, 1961), ed. by Christine Mohrmann, Alf Sommerfelt and Joshua Whatmough, pp. 27—30.

10. Colin Cherry, *On Human Communication* (New York, 1961), p. 39.

11. Pentru a fi mai precis, investigaţia statistică ar rezulta din atribuirea unei probabilităţi *zero* acestei secvenţe, dar această atribuire nu ar avea nici o semnificaţie, deoarece alte secvenţe, incluzînd pe cele care ne-ar izbi prin noutate sau cele care nu ar poseda această noutate, ar avea atribuită aceeaşi probabilitate zero.

12. Jerrold J. Katz and Jerry A. Fodor, „The Structure of a Semantic Theory", *Language*, XXXIX (1963), 170—210; vezi, de asemenea, Jerrold J. Katz and Paul M. Postal, *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions* (M. I. T. Press, 1964). [Cf. *supra*, p. 44].

13. Noam Chomsky, „Some Methodological Remarks on Generative Grammar", *Word*, XVII (1961), 263 ff.

14. Putem omite considerarea metaforei în acest sens.

** Traducerea versurilor citate în limba română ridică probleme deosebite. În primul exemplu, trebuie ţinut seama de faptul că secvenţele de tipul Adj + Adj. + S. sînt posibile şi normale în engleză, dar nu şi în română; în exemplele 2 şi 3, nu există echivalente verbale româneşti pentru *rage* [lit., aprox. „a fi furios"] *back* [„înapoi"] şi *stare* [„a se zgîi"] *out* [„afară"] ş.a. Soluţiile adoptate de noi urmăresc doar să faciliteze cît mai mult înţelegerea argumentaţiei autorului.

15. Violările sintactice şi paradigmatice sînt tipuri a ceea ce Paul Ziff numeşte *variante* şi, respectiv, *invenţii*: „On Understanding «Understanding Utterances»", în *The Structure of Language*, ed. by Jerry A. Fodor and Jerrold J. Katz (Englewood Cliffs, N. J. 1964), pp. 369ff.

*** Limba română nu posedă un echivalent lexical pentru *gutters* (Vezi mai jos precizările autorului).

16. Aceasta ar fi de asemenea „invenţie" în terminologia lui Ziff.

ANALIZA COMPRIMĂRII ÎN POEZIE

Samuel R. Levin

Dificultatea în analiza lingvistică a poeziei nu constă atît în cum să o analizăm lingvistic — deși nici aceasta nu este nicidecum evident — cît mai degrabă în a ști ce structuri lingvistice să analizăm. Ca să punem problema altfel, deși este clar că în poezie limbajul funcționează în așa fel încît să producă un efect particular, estetic sau „poetic", nu este deloc clar în ce fel este desfășurat ca să producă acest efect. În prezent nici o teorie lingvistică, nici o gramatică, nici un ansamblu de proceduri analitice nu pot în sine să ne spună care sînt structurile lingvistice relevante în poezie. O teorie sau o procedură ar putea duce la o descriere lingvistică completă a unui poem, dar nu există nici o cale ca să poată discrimina între structuri lingvistice „poetice" și structuri lingvistice obișnuite sau — dacă susținem că un poem este un obiect integral — să poată verifica caracterul său poetic. O inițiere este astfel necesară pentru a păși în structura poemului prin acele puncte unde limbajul este folosit în funcția sa poetică. Riffaterre, care a recunoscut problema devreme, a sugerat că penetrația s-ar putea înfăptui prin folosirea a ceea ce el numea „cititorul obișnuit", cineva (sau un grup) ale cărui reacții genuine, spontane, la un poem ar semnala analistului acele locuri în poem în care limbajul a fost folosit „poetic" (1959, pp. 162—66). Inovația lui Riffaterre a fost de o mare însemnătate istorică și teoretică, dar nu constituie, în opinia mea, o soluție adecvată a problemei. Modalitatea de abordare a lui Riffaterre este pur behavioristă — reacția ca atare este ceea ce îl interesează. El insistă ca ea să fie denudată de orice conținut cu care „cititorul obișnuit" ar putea să o înzestreze. Reacția servește numai pentru a concentra atenția analistului asupra acelor puncte într-un text poetic în care limbajul poate fi presupus a funcționa „poetic". Deși procedura reprezintă un însemnat pas înainte față de

abordări anterioare ce nu încorporau o cale explicită care să asigure că structurile analizate sînt relevante, analistul înzestrat cu replicile „cititorului obișnuit" este, totuși, încă în situația de a fi nevoit să folosească mijloace adiționale pentru a determina care dintre diferitele funcții „poetice" posibile sînt realizate de formele lingvistice marcate.

Într-un articol mai recent (1966, p. 215), Riffaterre a revenit asupra acestei probleme. El se referă acum la sursa de recepție ca la un „supercititor" și accentuează faptul că acesta din urmă este un amestec, furnizînd un amalgam de reacții la același poem; reacțiile în cazul lui *Les Chats*, pe care Riffaterre o analizează, includ pe acelea ale lui Baudelaire însuși (o corectură pe care el a făcut-o), Gautier (o parafrază a sonetului), dovezi din traduceri, remarci ale criticilor și studenților, note de subsol în texte etc. Orice punct în text care ocazionează o reacție din partea „supercititorului" este experimental considerat un component al structurii poetice. Totuși, ca mai înainte, reacția ca atare, golită de conținut, este ceea ce îl interesează pe Riffaterre. Folosind replicile furnizate de „supercititor", Riffaterre realizează o analiză critică completă pe poem. Există astfel o mare lacună separînd cele două stadii ale analizei. Admițînd că reacțiile localizează cîmpul de operațiuni, trebuie recunoscut că aceasta este tot ceea ce fac — ele nu dirijează, în nici un caz, scopul sau caracterul analizei — deoarece aici facultățile critice ale analistului au mînă liberă și nici un control nu este exersat asupra intereselor sau predilecțiilor sale personale.

În contribuția mea la *Mathematik und Dichtung* (1965, p. 33), am sugerat că ieșirea din impas ar consta în a recunoaște că, la fel cum intuițiile (competența lingvistică) au condus analiza noastră a limbajului comun, așa ar trebui folosite să dirijeze analiza noastră a poeziei. Am sugerat că stocul de intuiții pe care îl avem asupra poeziei cuprinde cel puțin următoarele trei: că poezia este mai unitară decît limbajul comun, că este mai comprimată, și că este mai neobișnuită. Alte intuiții, să zicem acelea de simplitate și complexitate, ar putea fi adăugate la această listă, și bineînțeles mai mult de una din aceste intuiții pot fi stimulate de același poem. În același volum, Bierwisch (1965, pp. 56ff.) a propus o schemă generală pentru a asocia gramaticii unei limbi un component P a cărui funcție ar fi tocmai să înregistreze acele elemente ale unui text poetic care încorporează tipurile de regularitate ce produc efecte specifice; mai departe, el a afirmat că producerea și

înțelegerea structurilor care provoacă aceste efecte constituie competența poetică.

Evident, există probleme ce însoțesc adoptarea și trecerea la presupunerea unei competențe pentru poezie analogă competenței lingvistice. În timp ce toată lumea o posedă pe cea din urmă, este evident că nu se poate spune despre toată lumea că o posedă pe cea precedentă. Mai serios, totuși, nu este evident în ce măsură reacțiile intuitive ar coincide pînă și printre aceia despre care se poate spune că au o competență în poezie. Aceasta este o problemă empirică ce solicită investigații; teste informale mi-au indicat, totuși, că o concordanță, în general, se manifestă, chiar dacă într-un număr de cazuri reacția intuitivă nu este oferită independent, ci este numai încuviințată atunci cînd este menționată. Evident, acesta este frecvent și cazul structurilor limbajului comun, deși proporția unor astfel de intuiții latente poate fi scontată a fi mai mare în cazul poeziei.

Presupunînd existența și disponibilitatea competenței poetice, mi se pare că abordarea poemului prin mijloacele ei are avantaje asupra modului pur behaviorist de abordare al lui Riffaterre. Nu numai că ea concentrează atenția analistului asupra punctelor critice de structură ale poemului, ci și indică ce fel de structuri să așteptăm în acele puncte, sau, într-adevăr, în tot poemul, din moment ce reacțiile pot fi atît la aspecte globale cît și la aspecte locale de structură. Mai mult, deși abordarea prin intuiție pare la început să fie mai puțin riguroasă decît cea prin comportament, în analiza finală ea este mult mai restrictivă. Ea nu e o bază pentru o vastă analiză ce implică sensul, tema, considerații istorice ș.a.m.d. Teoretic, abordarea propusă limitează analiza numai la acele proprietăți lingvistice dintr-un poem care provoacă reacțiile intuitive. Fără îndoială, în poezie este mai mult decît numai unitate, inedit, comprimare etc.; în același timp, totuși, acestea sînt proprietăți poetice de tipul cel mai fundamental. Dacă prezența lor într-un poem poate fi stabilită într-o manieră sistematică, un pas mare va fi făcut spre explicarea caracterului specific al poeziei. Mai mult, cu aceste proprietăți stabilite ca o bază, critica ce decurge din aceasta, referitoare la un poem anume, va fi în mod cert pe o fundație mai solidă[1].

Structurile lingvistice ce corelează cu reacții provenind din competența poetică vor fi de obicei, dacă nu chiar întotdeauna, structuri care sînt marginale sferei acoperite de gramatică. Aceasta bineînțeles nu este de neașteptat dat fiind că reacțiile

sînt din competența poetică și nu din cea lingvistică. Din aceasta nu decurge, însă, că gramatica nu poate juca nici un rol în descrierea structurilor lingvistice „poetice". Pentru a explica o reacție de unitate, de exemplu — din moment ce aceasta se dovedește frecvent a implica o selecție restrînsă de trăsături semantice în elemente lexicale distribuite în secvențe mai-mari-decît-fraza — un fel de regrupare de categorii lexicale poate fi indicată (cf. Halliday, 1964, p. 303). Alteori, ca în cazul structurilor deviante — care sînt corelate lingvistice ale reacțiilor de inedit — faptul că gramatica le marchează ca atare reprezintă funcția ei relevantă [cf. Levin, 1965; și *supra*, p. 103—113]. O folosire destul de similară a gramaticii, implicînd acțiunea regulilor de suprimare, este aspectul gramaticii avut în vedere în prezentul studiu.

În această lucrare sînt examinate două scurte poeme de Emily Dickinson. Una din reacțiile mele intuitive la ambele poeme este că ele sînt comprimate. Această intuiție are o validitate presistematică. Apoi este făcută încercarea de a arăta că structura lingvistică a acestor poeme implică suprimări de un tip special (suprimări non-recuperabile) și că este tocmai efectul acestor suprimări să provoace un sens și, de aici, o reacție a comprimării. Rezultatul analizei urmează să confirme intuiția printr-un raționament sistematic.

Înainte de a trece la poeme, este necesar să spunem cîteva cuvinte despre suprimare și rolul ei în analiza gramaticală. În Katz și Postal (1964, pp. 79—81) a fost afirmat principiul că numai acele transformări de suprimare ar trebui acceptate într-o gramatică, care rezultă în deformări unice ale unui Arbore (derivațional) — cu alte cuvinte, numai suprimări ca cele recuperabile, date fiind Arborele ce rezultă și o descriere a transformării implicate. Katz și Postal au definit, apoi, trei tipuri de condiții formale sub care recuperabilitatea elementelor suprimate este posibilă și, de aici, unde este permisibilă suprimarea: (a) dacă elementul suprimat este unul într-adevăr menționat în indicele de structură al transformării; (b) dacă elementul suprimat este pronunțat identic cu un alt element în același Arbore; și (c) dacă elementul suprimat este dominat în Arborele său de bază de constituentul Pro. Omițînd detalii și simplificînd, (a) este exemplificat în transformarea Imperativă, unde *tu* este menționat în indicele de structură, (b) este exemplificat în transformările propozițiilor reflexive și relative, și (c) este exemplificat în propoziții ca *John citește* [John is reading], unde în Arborele de bază Grupul Nominal ce ur-

mează verbului este extins ca Pro, acesta la rîndul său este realizat ca *ceva* [something] iar cel din urmă este ulterior suprimat. (Cf. Chomsky, 1964, p. 931; 1965, pp. 144—45 pentru discuţii adiţionale).

Există o mare cantitate de dovezi sintactice şi un număr de motive teoretice pentru includerea în teoria lingvistică generală a constrîngerii ca numai suprimări recuperabile să fie acceptate în gramatică (vezi referinţele citate în paragraful precedent). Pentru scopurile prezentului studiu, totuşi, ceea ce este de relevanţă primară este argumentul semantic pentru restrîngerea suprimărilor numai la acelea ce sînt recuperabile. Acest argument poate fi afirmat după cum urmează. Gramatica şi vorbitorul trebuie să coincidă în abilitatea lor de a interpreta propoziţii. În propoziţii de tipul (a — c) discutate mai sus, vorbitorul impune interpretări unice, unde aceste interpretări presupun cunoaşterea elementelor suprimate. Dacă aceste elemente suprimate nu ar fi disponibile componentului semantic — adică, dacă nu ar fi prezente în structurile de bază — atunci vorbitorul ar „şti" mai mult decît gramatica. Pe de altă parte, dacă ar fi ca un element să fie suprimat dintr-o structură de bază, şi dacă ar fi ca rezultatul suprimării să facă propoziţia neinteligibilă, atunci gramatica ar „şti" mai mult decît vorbitorul — din moment ce propoziţia ar primi o interpretare de la gramatică. Restrîngerea gramaticii la folosirea numai a suprimărilor recuperabile previne disparitatea în ambele direcţii: dacă elementul suprimat este recuperabil de către vorbitor, este disponibil pentru gramatică, iar dacă este disponibil pentru gramatică, este recuperabil de către cititor.

Cum s-a propus mai devreme, folosirea lingvisticii pentru a găsi structuri ce corelează cu diferitele reacţii intuitive la poezie trebuie să producă structuri lingvistice care sînt într-un anume sens specifice poeziei. Numai în acest fel pot fi susţinute structurile pentru a furniza explicaţii la asemenea reacţii intuitive la poezie ca aceea că ea este unitară, neobişnuită, comprimată etc. Ne gîndim la cea din urmă ca fiind specifică poeziei. Astfel, în explicarea reacţiilor de comprimare nu ar fi de nici o semnificaţie să arătăm că o comparaţie ca „Jon este mai înalt decît Jack" [John is taller than Jack] sau o coordonare ca „Lui Jon şi lui Jack le-a plăcut piesa" [John and Jack enjoyed the play] sînt reduse din forme de bază mai vaste, din moment ce reduceri ca cea de mai sus sînt tipice vorbirii obişnuite unde ele nu evocă nici un sens anume de

comprimare. De asemenea, construcţii ca „Îl cunosc pe bărbatul întîlnit de tine ieri" [I know the man you met yesterday] cu suprimarea unui pronume relativ de bază, sau „Cunosc un om în căutare de lucru" [I know a man looking for work], cu suprimarea unui pronume şi a lui *a fi [be]*, ar fi nerelevante din moment ce reduceri de acest gen sînt tipice unui stil al vorbirii obişnuite care nu provoacă nici o reacţie specifică. Pentru ca o analiză lingvistică să explice o reacţie „poetică" de comprimare, trebuie să releve structuri care sînt specifice poeziei sau structuri ce prezintă proprietăţi care le fac neobişnuite în ce priveşte felul în care corespund regulilor gramaticii.

Următorul poem de Emily Dickinson provoacă, printre altele, o reacţie de comprimare:

> Cînd Etna moţăie şi toarce,
> Neapole-i mai înfricat
> Decît atunci cînd îşi arată Dintele Rubiniu;
> Siguranţa e zgomotoasă*.
>
> [When Etna basks and purrs,
> Naples is more afraid
> Than when she shows her Garnet Tooth;
> Security is loud.]

Primele trei versuri ale acestui poem implică o comparaţie. Comparaţia expune două predicate — *moţăie* [basks] şi *toarce* [purrs] — în prima propoziţie, faţă de unul în a doua — *îşi arată Dintele Rubiniu* [shows her Garnet Tooth]. Există ceva în legătură cu această structură, totuşi, care ne obligă să adăugăm un al patrulea termen, pentru a face comparaţia simetrică. Pentru a vedea de ce este aşa, luaţi în considerare următoarele enunţuri:

A.

1. Aş prefera să fiu arătos şi bogat decît inteligent.
   [I would rather be handsome and rich than intelligent.]
2. Îmi place mai degrabă o femeie care este liniştită şi distantă decît una care este drăguţă.
   [I like a woman who is quiet and distant rather than one who is pretty.]

3. Jon preferă ca soția lui să fie sus și să coasă, decît să fumeze.
[Jon prefers his wife to be upstairs sewing than to be smoking.]
4. Jon este mai mulțumit la o petrecere unde lumea strigă și zburdă decît unde lumea bea.
[Jon is more pleased at a party where people yell and run around than where they drink.]

B.

1. Aș prefera să fiu chipeș și bogat decît urît (*sau* sărac).
[I would rather be handsome and rich than ugly (or poor).]
2. Îmi place mai degrabă o femeie care este liniștită și distantă decît una care este gălăgioasă (*sau* înfigăreață).
[I like a woman who is quiet and distant rather than one who is noisy (or forward).]
3. Jon preferă ca soția lui să fie sus și să coasă decît să fie jos (*sau* să gătească).
[Jon prefers his wife to be upstairs sewing than to be downstairs (or to be cooking).]
4. Jon este mai mulțumit la o petrecere unde lumea strigă și zburdă decît unde lumea șoptește (*sau* stă liniștită).
[Jon is more pleased at a party where people yell and run around than where they whisper (or sit still).]

În timp ce enunțurile (A) sînt perfect în regulă, este ceva ciudat, nesatisfăcător, în acelea din (B). Dacă privim la (B) mai atent observăm că comparațiile din urmă, spre deosebire de cele din (A) opun termeni care sînt sau antonimi unul celuilalt sau că reprezintă grade diferite de-a lungul unei dimensiuni semantice gradate. Reiese că, într-un caz ca acesta, noi ne așteptăm ca al doilea termen din prima propoziție să fie de asemenea opus unui termen în propoziția a doua. Neadăugarea celuilalt termen lasă construcția „nesaturată", cum s-ar spune. Și, firește, intuiția noastră lingvistică ne spune că termenul ce urmează a fi adăugat ar trebui de asemenea să stea într-o relație antonimică sau gradată cu membrul său opus. Astfel, din următoarele patru fraze (5, 7) sînt satisfăcătoare, în timp ce (6, 8) sînt întrucîtva ciudate:

5. Aș prefera să fiu înalt și chipeș decît scund și urît.
[I would rather be tall and handsome than short and ugly.]
6. Aș prefera să fiu înalt și chipeș decît scund și faimos.
[I would rather be tall and handsome than short and famous.]
7. Îmi place mai degrabă o femeie care e liniștită și distantă decît una care e gălăgioasă și înfigăreață.
[I like a woman who is quiet and distant rather than one who is noisy and forward.]
8. Îmi place mai degrabă o femeie care este liniștită și distantă decît una care este gălăgioasă și extravagantă.
[I like a woman who is quiet and distant rather than one who is noisy and extravagant.]

Cum s-a menționat mai devreme, termenii figurînd în comparația din poem sînt *moțăie* [basks] și *toarce* [purrs] în versul unu și *își arată Dintele Rubiniu* [shows her Garnet Tooth] în versul trei. Trăsăturile semantice relevante sînt acestea: *moțăie* [basks] — [- Acțional, + Satisfăcut], *toarce* [purrs] — [+ Satisfăcut, + Sonor], *își arată Dintele Rubiniu* [shows her Garnet Tooth] — (+ Acțional, - Sonor][2]. Deoarece comparația este una contrastivă și nu una egalizatoare *(mai . . . decît,* și nu *la fel de),* poate fi presupus că *își arată Dintele Rubiniu* [shows her Garnet Tooth] este opus lui *moțăie* [basks] (nu lui *toarce* [purrs]). Aceasta reiese deoarece *își arată Dintele Rubiniu* [shows her Garnet Tooth] și *moțăie* [basks] diferă în specificații în aceleași trăsături și pentru că trăsătura [Sonor] este imaterială pentru *își arată Dintele Rubiniu* [shows her Garnet Tooth] iar trăsătura [Acțional] este imaterială pentru *toarce* [purrs][3]. Dacă admitem că *își arată Dintele Rubiniu* este, de fapt, o metaforă pentru o erupție vulcanică, putem considera mai departe că acest termen și *moțăie* sînt opuși prin aceea că cel din urmă semnifică sau conotă un obiect pasiv de căldură, opus agentului activ de căldură al celui precedent. Deci, dacă simetria implicită în asemenea comparații urmează să fie într-adevăr realizată în poem, atunci trebuie să adăugăm un termen care stă în aceeași relație cu *toarce* cum *își arată Dintele Rubiniu* stă cu *moțăie,* adică un antonim sau un termen exprimînd o relație gradată amplificîndu-se pe dimensiunea semantică. *A șuiera, a sîsîi* [hiss], *a mormăi* [growl], și *a mugi* [roar] sugerează ele însele, dar dat fiind contextul *a mugi* pare mai potrivit. Atunci înțelegem . . . *își*

arată *Dintele Rubiniu și mugește* [shows her Garnet Tooth and roars]. Pe lîngă argumentul lingvistic deja dat, motivarea în continuare pentru implicarea lui *a mugi* este că ceva este necesar pentru a sublinia și explica *zgomotoasă* [loud] din ultimul vers. Nu sîntem aici preocupați de ce Emily Dickinson a crezut că ar fi *siguranță* în zgomot; sîntem pur și simplu preocupați să arătăm că o noțiune de zgomot poate fi recuperată din poem, și, mai particular, că omisiunea acestei expresii este aceea care explică în parte sensul de comprimare pe care poemul îl provoacă. Aprecierea că tipul de omisiune reprezentat de *mugește* nu este cel lingvistic comun și că este considerat, astfel, pe bună dreptate, drept caracteristic poeziei se poate întemeia pe faptul că omisiunea (suprimarea) acestui termen este non-recuperabilă în funcție de condițiile discutate mai sus.

Ultimul vers al poemului trece un raționament pe părțile opuse ale comparației. Din moment ce raționamentul este că siguranța este zgomotoasă, el este construit pe opoziția *toarce / mugește,* pentru că aceștia sînt cei doi termeni ai comparației care poartă trăsătura [+ Sonor]. Deși *zgomotoasă* în raționament confirmă pe *mugește,* el în același timp în mod implicit infirmă pe *toarce.* Această implicită infirmare, dacă ar fi efectiv exprimată în poem, ar face ultimul vers: *Siguranța e zgomotoasă, și nu liniștită* (sau *mută*) [Security is loud, not soft (or quiet)]. Ca dovadă că această analiză este corectă examinați următoarele enunțuri:

9. Cînd soțul ei este vioi și gălăgios, Mary este mai puțin îngrijorată decît atunci cînd el stă prin casă și citește; 10. ea preferă ca soțul ei să fie activ.
   [When her husband is lively and boisterous, Mary is less concerned than when he sits around and reads; she prefers her husband to be active.]
11. Dacă un bărbat își petrece timpul în studiu și meditație, el este mai fericit decît unul care fuge după femei; 12. adevărata fericire constă în fapte ale spiritului.
   [If a man spends his time in study and reflection, he is more fortunate than one who runs after women; true happiness consists in intellectual things.]
13. E mai bine să citești o carte care se ocupă cu probleme serioase decît una care povestește o aventură sau relatează bîrfe; 14. lectura ar trebui să lărgească intelectul.

[It is better to read a book that deals with serious matters than one that recounts an adventure or relates gossip; reading should enlarge the mind.]

Deoarece remarci ca (10), (12) și (14) se referă la numai un termen al comparației precedente, există implicarea unui alt comentariu, contrastiv, în aceste fraze, unul care s-ar referi la celălalt termen al comparației. Astfel, formele explicite ale lui (10), (12) și (14) ar fi oarecum ca acelea ale lui (15), (16) și (17), respectiv:

15. Ea preferă ca soțul ei să fie mai degrabă activ decît sedentar.
   [She prefers her husband to be active rather than sedentary.]
16. Adevărata fericire constă în fapte ale spiritului, și nu în cele ale trupului.
   [True happiness consists in intellectual things, not in those of the flesh.]
17. Lectura ar trebui să lărgească intelectul, nu să furnizeze o evadare.
   [Reading should enlarge the mind, not provide an escape.].

Omisiunea celei de-a doua remarci în asemenea fraze dă o calitate comprimată, sentențioasă frazelor, ca în (10), (12), și (14). Nu se poate susține că, în acest caz, omisiunea expresiei implicite duce la o construcție specifică poeziei, dar eu cred că se poate spune că atunci cînd enunțuri ca (10), (12), și (14) apar în discursul obișnuit, ele fac discursul mai puțin prozaic prin apariția lor. Un alt factor ducînd la sensul de comprimare în poem, deci, este suprimarea sintagmei *și nu liniștită* în ultimul vers. Ca omisiunea lui *mugește* în versul trei, această omisiune este de asemenea non-recuperabilă în condițiile discutate mai sus și trebuie din această cauză privită ca o structură caracteristică (dacă nu specifică) poeziei.

Comparația din poem este pusă în propoziția *Neapole-i . . . înfricat.* Deși poemul nu o explicitează, această întreagă structură, inclusiv comparația, este o propoziție consecutivă dependentă de propoziția cauzală *Siguranța e zgomotoasă.* Structura poemului este în mare ca în Figura 1. În mod normal, Cs, care apare în nodul din extremitatea stîngă din Fi-

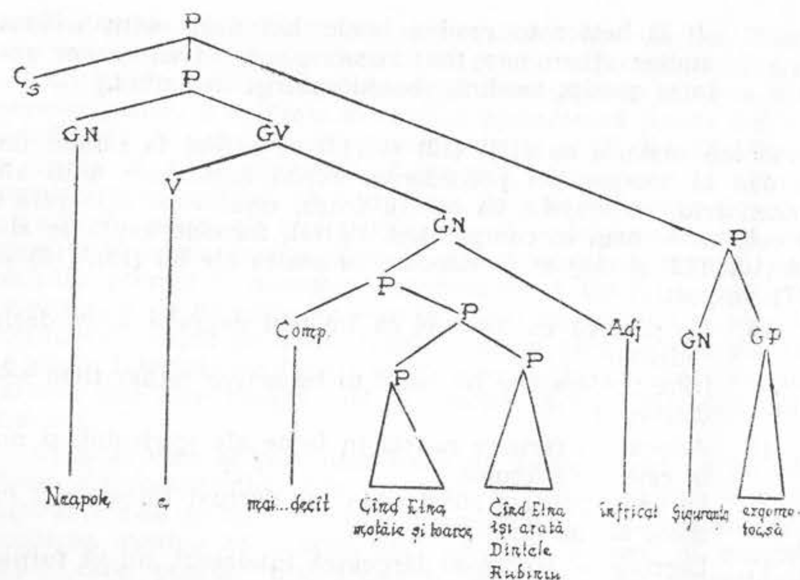


Fig. 1.

gura 1, ar fi realizat ca o conjuncție subordonatoare și ar fi deplasat(ă) în fața propoziției din extremitatea dreaptă. Astfel, am aștepta ca structura de bază să dea pentru ultimul vers ceva ca: *Pentru că* (sau poate *fiindcă, din moment ce, deoarece)* [Because (or as, since, for)] *siguranța e zgomotoasă.*
O astfel de interpretare ar face explicită relația logică dintre cele două enunțuri principale din poem. Omisiunea conjuncției subordonatoare este, totuși, încă un factor ce duce la sensul de comprimare al poemului. Mai mult, suprimarea conjuncției este de asemenea non-recuperabilă. În general, recuperabilitatea suprimării depinde de elementul suprimat, fiind cu totul predictibilă dat fiind restul structurii din care a fost suprimat. Aceasta, aparent, nu este adevărat pentru conjuncțiile subordonatoare. Astfel, ca să tratăm o versiune simplificată a problemei, structura ce stă la baza lui (18) mai jos

18. Jon este fericit deoarece a găsit un dolar.
[Jon is happy because he found a dollar.]

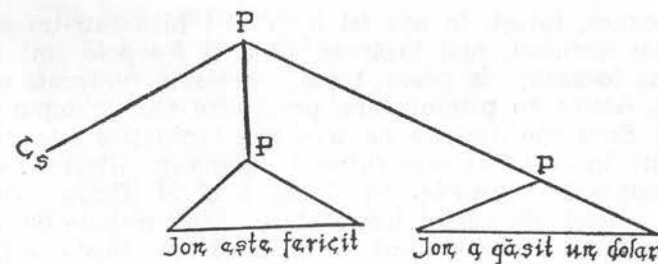


Fig. 2.

ar fi aceea a Figurii 2, în care Cs, ar fi realizat ca *deoarece* și deplasat între P-uri. Am putea astfel considera că, într-un enunț ca (19), *deoarece* a fost suprimat:

19. Jon este fericit; el a găsit un dolar.
[Jon is happy; he found a dollar.]

Dar această presupunere ar fi incorectă din moment ce nu este cu necesitate adevărat că (18) și (19) sînt sinonime. Astfel, (19) ar putea, într-adevăr, însemna că Jon e fericit *din moment ce* [since] a găsit un dolar sau că este fericit *deși* [although] a găsit un dolar. Într-un caz ca acela al lui (20), mai jos, ambiguitatea unor asemenea expresii este făcută mai clară:

20. Jon este fericit; a muncit din greu.
[Jon is happy; he has been working hard.]

Asta poate însemna că Jon este fericit *deoarece* a muncit din greu... *din moment* ce a muncit din greu sau... *deși* (sau *chiar dacă* [even though]) a muncit din greu. Ceea ce discuția precedentă pare să arate este că în construcții ca acelea reprezentate în Figurile 1 și 2 nu este nici o cale de a alege vreo conjuncție sau altă formă spre a servi drept o categorie reprezentativă pentru Cs în așa fel încît să facă suprimarea lui recuperabilă. O formă Pro este astfel exclusă deoarece, din moment ce nu ar putea avea o realizare unică, nu există nici o cale pentru a-i stabili o interpretare semantică fixată.

Înainte de a părăsi acest poem ar putea fi interesant a indica alte cîteva caracteristici care, în ciuda faptului că nu sînt cu necesitate relevante pentru sensul său de comprimare,

funcţionează, totuşi, în aşa fel încît să-l facă într-un anumit sens mai compact, mai încărcat. *Etna* şi *Neapole* sînt fireşte nume de localităţi. În poem, totuşi, ele devin încărcate cu alte sensuri. Astfel, în primul vers, predicatul *toarce* impune asupra lui *Etna* specificările de trăsături semantice [+ Animat, + Felin]. În al doilea vers, *înfricat* impune specificarea [+ Animat] asupra lui *Neapole*. *Ea* (Etna) şi *al ei* (Dintele Rubiniu [she ..... her] din versul trei arată că *Etna* trebuie de asemenea privită ca [- Masculin]. *Etna* fiind specificată, astfel, ca [+ Animat, - Masculin, + Felin], *Dintele Rubiniu* este interpretat ca aparţinînd unei pisici sau, probabil, unei specii mai mari. Că *Neapole* este susceptibil la activităţile *Etnei* (un *leu*), este pentru că *Neapole* are trăsătura [+ Animat], dar ce este şi mai important este faptul că aceeaşi animare dă posibilitatea lui *Neapole* de a fi afectat (pus în siguranţă) de zgomot. Poemul fuzionează, astfel, într-o metaforă, un vulcan şi un leu, şi efectul lor asupra unui loc şi unei fiinţe animate.

Vom examina acum un alt poem de Emily Dickinson, o poetă din a cărei creaţie o bună parte provoacă reacţia de comprimare:

Dup-o mare durere, urmează o senzaţie solemnă —
Nervii — ceremonioşi ca nişte Morminte —
Inima ţeapănă-ntreabă: oare Ea îndurase atîtea?
Şi Ieri — sau cu Veacuri în Urmă?

Picioarele se mişcă mecanic, în cerc —
Pe un drum de Lemn —
De Pămînt, de Văzduh, de Ceva —
Crescut fără rost,
O mulţumire de Cuarţ, ca o piatră —

Aceasta e Ora de Plumb —
Ce ţi-o aminteşti, de-ai scăpat cu viaţă —
Precum Degeraţii şi-amintesc de Ninsoare —
Întîi — Frig — apoi Amorţeală — apoi Renunţare —**

[After a great pain a formal feeling comes —
The nerves sit ceremonius like tombs;
The stiff heart questions — was it He that bore?
And yesterday — or centuries before?

The feet mechanical
Go round a wooden way
Of ground or air or Ought, regardless grown,
A quartz contentment like a stone.

This is the our of lead
Remembered if outlived,
As freezing persons recollect the snow —
First chill, then stupor, then the letting go.]

În structura de bază a poemului putem reconstrui o legătură conjuncţională sau sintagmatică între primul şi al doilea, şi al doilea şi al treilea vers. Nu există, totuşi, nici o cale de a determina exact care ar putea fi elementul de legătură. Ar putea fi două apariţii ale lui *şi* [and]; ar putea fi două apariţii ale lui *timp în care* [during wich]; ar putea fi *ca parte a ei* [as a part of which] după primul vers şi *atunci* [then] după *Morminte* [tombs]. Există şi alte posibilităţi. Faptul că nu putem fi siguri care sînt legăturile în structura de adîncime arată că ele nu sînt recuperabile. Că propoziţiile sînt în mod implicit legate este evident din dezvoltarea semantică a versurilor.

Ajungem acum la a doua jumătate a versului trei — *oare Ea îndurase (atîtea)?* [was it He that bore?]*** şi întrebarea apare „îndurase ce?" [bore what?]. De fapt, putem furniza un răspuns la o asemenea întrebare. Astfel, cum au arătat Katz şi Postal (1964, pp. 81ff.), în derivarea unei propoziţii ca

21. John citeşte [John is reading]

arborele de bază ar conţine o exemplificare de GN după *citeşte* şi acest GN ar fi extins ca elementul Pro, care la rîndul său ar fi realizat ca *ceva* [something] sau *aceasta, aceea* [it]. După cum arată ei, o formă de bază ca aceasta trebuie să fie stabilită pentru a explica faptul că o propoziţie ca (21) nu este infinit ambiguă; ea nu înseamnă că „John citeşte cărţi sau reviste sau o piatră funerară etc.". De aici, nu poate fi cazul ca una dintre aceste secvenţe morfematice să fi fost suprimate din structura de bază (21). În acelaşi timp, afirmarea formei Pro în structura de bază permite interpretarea semantică adecvată a lui (21), prin aceea că restricţiile de selecţie ale lui *a citi* (în acest caz) sînt transformate ca indicatori semantici la interpretarea formei Pro. Mai mult, convenţiile asupra suprimării sînt de aşa natură, încît suprimările formelor Pro sînt recuperabile. În cazul lui *oare Ea îndurase (atîtea)?* (trecînd cu vederea forma

interogativă) avem un caz ca acela al lui (21). Putem așadar așeza forma Pro *aceea, acelea* [it] în structura de bază după *îndurase* unde, în amalgamarea interpretărilor pentru *aceea, acelea* și *îndurase, aceea, acelea* vor avea *interpretarea* „durere", „suferință", „povară", etc. și unde suprimarea este recuperabilă. Din această cauză nu putem indica această suprimare drept una care contribuie la sensul de comprimare al poemului.

Există, totuși, și o suprimare non-recuperabilă implicită în *oare Ea îndurase (atîtea).* [...]**** Enunțul este, de fapt, o formă redusă a lui (27) — *oare Ea îndurase (atîtea) sau oare x îndurase (atîtea)* [was it He that bore or was it x that bore] —, unde *x* nu este coreferențial; adică $\neq$ Ea.

Spre deosebire de (25) — *oare Ea îndurase (atîtea) sau nu* [was it He that bore or not] —, care cere un răspuns de tipul da sau nu, răspunsul cerut de (27) este sau acela al antecedentului sau vreo valoare non-coreferențială pentru *x*. În contextul poemului, x-ul din (27) trebuie de fapt înlocuit cu pronumele personal *eu* [I]. În cazul lui (27), în consecință, dacă propoziția după *sau* este suprimată, nu este posibilă recuperarea ei în conformitate cu convențiile discutate mai devreme. Ultima jumătate a versului trei este astfel o reducere care poate fi în mod legitim oferită ca o structură ce duce la reacția de comprimare.

Dovada pentru faptul că partea suprimată în forma de bază a lui (26) — *oare Ea îndurase (atîtea)* / was it He that bore / — conține pronumele *eu* vine dintr-o considerație din versul patru și prima jumătate a versului trei. Faptul că o inimă (o sinecdocă) care este înțepenită (de durere) pune întrebarea implică ideea că cel care întreabă are, de asemenea, o revendicare de a fi îndurat. Întrebarea nu este dacă Ea a îndurat toată durerea; ci numai dacă Ea a împărtășit-o. Versul al patrulea este extrem de eliptic, dar este totuși informativ. Refacerea unei forme mai pline ar da ceva ca ceea ce urmează:

28. Iar dacă Ea îndurase (durerea), a îndurat-o ieri — sau înainte cu secole.
[And if it was He that bore (the pain), did He bear it yesterday — or centuries before]

Din moment ce evenimentul care a cauzat durerea și care formează baza poemului a avut loc poate în trecutul apropiat,

poate ieri, poeta trebuie să-l fi trăit. Enunțul (28), din această cauză, implică ceva ca

29. Și dacă într-adevăr Ea a fost aceea care îndurase durerea, a îndurat-o ieri, cînd am îndurat-o eu, sau Ea a îndurat-o cu secole înainte, și dacă e așa, mi-a ușurat asta povara de durere [And if it was in fact He that bore the pain, did He bear it yesterday, when I did, or did he bear it centuries before, and if so, did that relieve me of my burden of pain] [?]

Versul patru este deci drastic redus dintr-o structură de bază mai bogată, iar cîteva dintre suprimări sînt non-recuperabile.

În strofa a doua, versul semnificativ este versul al patrulea. Este adevărat că în versul întîi și în partea a doua a versului al treilea avem reduceri în legătură cu care s-ar putea argumenta pentru suprimări non-recuperabile, dar noi nu vom ridica aici aceste probleme în detaliu[4]. Trecînd la versul al patrulea, observăm că legătura dintre el și restul strofei este una care nu poate fi reconstruită cu exactitate. Versul patru reprezintă un fel de lămurire la cele trei versuri precedente; este o descriere a stării fizice, și poate mentale, ce acompaniază activitatea exprimată în cele trei versuri precedente. Elementul de legătură implicit este ceva în genul

30. Este în toate acestea ...
[There is in all this ...]

sau

31. În acest timp omul încearcă un sentiment de *(sau ... simte)* ...
[During this time one is experiencing (or ... one feels) ...]

sau

32. S-ar putea caracteriza această stare ca semănînd cu ...
[One could characterize this condition as resembling]

Există desigur multe alte posibilități. În cazul de față, nu este poate la subiect să vorbim despre recuperabilitatea suprimării în sensul normal al noțiunii, din moment ce această problemă,

așa cum a fost discutată în literatura lingvistică, privește numai suprimările dintr-un singur arbore derivațional, adică, condițiile asupra recuperabilității sînt definite pe arbori derivaționali individuali (deși transformarea de suprimare implică, firește, și arborele derivat). În exemplul de față condițiile asupra suprimării ar trebui să fie definite pe doi arbori derivaționali de bază, acela din versul patru și acela stînd la baza versurilor 1—3. S-a lucrat foarte puțin pînă acum la suprimarea în cazul căreia condițiile sînt definite pe mai mult decît un singur arbore (din nou, aici nu este o problemă a unor arbori *succesivi* în aceeași derivare). Este posibil ca unele suprimări ce implică arbori de bază separați să se dovedească recuperabile, poate chiar în zona elementelor de legătură. Dar oricum ar fi aceasta, ceea ce a fost suprimat între versurile trei și patru din strofa a doua este nerecuperabil.

În strofa a treia versurile doi și patru dau naștere la discuții. La baza versului al doilea este ceva ca

33. Ea *(sau* care) este reamintită dacă ea este supraviețuită
[It (or which) is remembered if it is outlived]

Din această propoziție (sau, mai curînd, din structura care stă la baza ei) ar trebui să fie posibilă recuperarea suprimării pronumelor anaforice, din moment ce ele înlocuiesc repetări de grupuri nominale identice (în acest caz „Ora de Plumb"). Cît privește forma lui *a fi* [be], avem aceeași problemă la care s-a făcut aluzie în nota noastră 4. La baza versului patru este ceva în genul

34. Mai întîi își reamintesc Det Frig, apoi își amintesc Det Amorțeală, apoi își amintesc Renunțarea
[First they recollect Det chill, then they recollect Det stupor, then they recollect the letting go]

În cazul lui (34), de asemenea, ar fi posibil să dezvoltăm convențiile definite pe arbori separați dar învecinați, de o asemenea natură încît suprimarea elementelor repetate ar fi recuperabilă. Astfel, repetările lui *a-și aminti* și aparițiile lui *ei [=they;* în versiunea românească a poeziei nu apare pronumele *ei,* dar se subînțelege, fiind echivalent cu cei care își (re)amintesc — N.ed.] (care înlocuiește *persoane)* ar fi recuperabile. Pare să nu fie, totuși, nici o modalitate de a ști forma

exactă a Determinanților [Determiners] în propoziția de bază (ar putea fi cel puțin articolul hotărît [the], articolul nehotărît [a], sau zero). În cazul Determinanților avem așadar o suprimare non-recuperabilă, una care contribuie la sensul de comprimare al poemului.

Este interesant să comparăm caracterul suprimărilor din poemele lui E. Dickinson cu caracterul acelora dintr-un pasaj de D. H. Lawrence. Pasajul este unul pe care Richard Ohmann l-a discutat pentru a arăta în ce fel analiza transformărilor implicate în istoria derivațională a unei propoziții (sau a unui text) poate să ne ofere puncte de reper referitoare la stilul unui scriitor (1964, pp. 437—38). Pasajul (din *Studii de literatură clasică americană)* este:

Renegatul urăște viața însăși. El dorește moartea vieții. La fel acești mulți „reformatori" și „idealiști" care glorifică sălbaticii în America. Ei sînt păsări de moarte, dușmani ai vieții, renegați.

Nu ne putem întoarce. Și Melville n-a putut. Oricît de mult a detestat umanitatea civilizată pe care a cunoscut-o. Nu s-a putut întoarce la sălbatici. A vrut. A încercat. Și n-a putut.

Pentru că, înainte de toate, l-a scîrbit.

Pasajul este folosit de Ohmann pentru a ilustra „principala idiosincrazie a lui Lawrence, [care] este folosirea propozițiilor trunchiate, care au trecut printr-o varietate de transformări de suprimare". Înlocuind segmenții suprimați, Ohmann reconstruiește pasajul după cum urmează:

Renegatul urăște viața însăși. El dorește moartea vieții. La fel acești mulți „reformatori" și „idealiști" care glorifică sălbaticii în America [doresc moartea vieții].

Ei sînt păsări de moarte. [Ei sînt] dușmani ai vieții. [Ei sînt] renegați.

Nu ne putem întoarce. Și Melville n-a putut [să se întoarcă]. [Melville n-a putut să se întoarcă] oricît de mult a detestat umanitatea civilizată pe care a cunoscut-o. Nu s-a putut întoarce la sălbatici. A vrut [să se întoarcă la sălbatici]. A încercat [să se întoarcă la sălbatici]. Și n-a putut [să se întoarcă la sălbatici].

[El n-a putut să se întoarcă la sălbatici] pentru că, înainte de toate l-a scîrbit [să se întoarcă la sălbatici].

Dacă privim la părţile suprimate, vedem că ele sînt practic toate de tipul acelora care repetă părţi altundeva în pasaj, şi ar fi din această cauză recuperabile[5]. Astfel, ar trebui să ne aşteptăm ca diferenţa pe care am observat-o între caracteristica de suprimare recuperabilă din pasajul lui Lawrence şi tipul non-recuperabil ce caracterizează poemele lui Dickinson să fie reflectată cumva în felul în care interpretăm aceste texte. Aceasta este, într-adevăr, situaţia. În cazul pasajului lui Lawrence, completarea părţilor suprimate nu adaugă nimic înţelegerii noastre anterioare a conţinutului pasajului original; aceasta este un corolar al faptului că suprimările sînt toate recuperabile. În cazul lui Dickinson, cu toate acestea, completarea a ceea ce a fost suprimat adaugă ceva la înţelegerea noastră a conţinutului; de fapt, părţile suprimate constituie o parte a acestui conţinut. Am putea spune, de fapt, că reacţia de comprimare este tocmai sensul incoativ al conţinutului pierdut sau absent.

Din ceea ce a fost spus mai sus, ar reieşi că reacţiile noastre la selecţiunile din Dickinson şi Lawrence ar trebui să fie diferite. Mi se pare că sînt. Ohmann afirmă că această carte a lui Lawrence are „un stil îndeosebi brusc, emfatic". Referindu-se la pasajul analizat, el spune că se simte „un sens de insistenţă viguroasă" citindu-l. Nici unul din aceşti termeni nu ar fi folosit, cred eu, în descrierea efectului produs de poemele lui Dickinson. Termenii ar fi mai degrabă de „concis", „concentrat", „condensat", „încărcat", „comprimat". L-am ales pe cel din urmă pentru a caracteriza reacţiile noastre intuitive la aceste poeme (şi la cele similare). Pentru a caracteriza reacţia noastră la o scriere ca aceea de Lawrence am putea folosi termenul lui Ohmann „insistenţă"[6]. După cum am văzut, cele două reacţii, cea de „insistenţă" şi de „comprimare", sînt stimulate de două tipuri diferite de structură lingvistică. Una din structuri implică suprimări recuperabile, cealaltă suprimări non-recuperabile. Aceste două tipuri de structură lingvistică atrag după sine strategii interpretative diferite. În una („Insistenţă"), noi înregistrăm pur şi simplu faptul că anumite elemente lingvistice care sînt prezente în structura de adîncime sînt aruncate, în măsura în care sînt redundante în domeniul interpretării. În cealaltă („Comprimare"), anumite elemente lingvistice, care sînt absente din structura de adîncime, sînt completate în măsura în care sînt esenţiale în domeniul interpretării.

Discutînd cele două poeme de Emily Dickinson în această lucrare, ne-am concentrat numai asupra unuia dintre aspectele lor, acela de comprimare, şi am făcut uz de numai un singur principiu, acela al suprimării non-recuperabile, în încercarea de a explica acest aspect. Este de la sine înţeles că alte aspecte ale poemelor sînt demne de discutat. Ceea ce nu este atît de clar este dacă alte principii în afara celui de suprimare non-recuperabilă ar putea fi de asemenea folosite în încercarea de a explica sensul de comprimare pe care îl evocă poemul. Ar fi posibil să se pună o problemă mai generală pentru rolul pe care îl joacă comparaţia (în aceste poeme şi în altele), în a contribui la sensul de comprimare; adică, pe lîngă reducerea sintactică implicită în unele tipuri de comparaţie, am putea de asemenea investiga proprietăţile ei lexicale. Ar putea fi ceva în mod inerent condensator în anumite tipuri de comparaţie, acelea care compară obiecte sau proprietăţi neasemănătoare, de exemplu.

O întrebare pe care discuţia din această lucrare o reliefează ar fi: care este legătura între convenţiile ce guvernează suprimarea şi abilitatea noastră conceptuală de a reconstrui forme gramaticale reduse? În legătură cu această întrebare, ca şi în cazul multor altor întrebări de acest tip, se pare că activitatea lingvistică a individului este în general mai vastă decît ceea ce este reflectat în stadiul de analiză gramaticală în indiferent ce moment[7]. Acest avantaj se manifestă mai cu seamă atunci cînd considerăm că strategiile noastre interpretative nu sînt limitate să se exercite în cadrul limitelor propoziţiei, ci că noi putem şi, efectiv, le exercităm dincolo de limitele propoziţiei, pe cuprinsul a texte întregi. În cursul exercitării facultăţiilor noastre interpretative furnizăm legături sintactice şi semantice şi, de asemenea, deducem concluzii logice dintr-un text. Aceste două activităţi, observăm, implică reconstrucţia materialului care, deşi absent din forma de suprafaţă a textului, este implicit în structura sa de bază. Din moment ce aici sîntem preocupaţi de a explicita poeme, se ridică multe probleme de acest tip, probleme care ar cere o vastă analiză adiţională şi formalizatoare, înainte ca ele să poată fi clarificate. Consideraţiile precedente ridică problema următoare, anume aceea a măsurii în care afirmaţiile făcute în această lucrare despre comprimare (unde aceste afirmaţii depind de a arăta că anumite suprimări în poezie sînt non-recuperabile) ar fi viciate dacă ar fi dezvoltate noi convenţii, care

ar face cîteva, sau toate acele suprimări, recuperabile tehnic. Părerea mea este (mai mult un obiect de crez) că, orice progres s-ar face în aceste direcţii, va mai fi totuşi o diferenţă care va fi reflectată în structurile de manifestare ale poeziei, care continuă să implice suprimări non-recuperabile — chiar dacă de mai puţine tipuri. Mai mult chiar, s-ar putea să fie cazul ca, aceste convenţii nou dezvoltate pentru a face mai multe suprimări recuperabile, să fie, într-un anumit sens tehnic, mai complicate, implicînd, poate, consideraţii semantice mai vaste, iar acestea din urmă (tipuri mai complexe de convenţii asupra recuperării) ar putea caracteriza suprimările poetice, caz în care, bineînţeles, ele ar putea fi în continuare folosite pentru a explica comprimarea.

NOTE

1. După părerea mea, proprietăţile lingvistice dintr-un poem care provoacă reacţiile de unitate, inedit, comprimare etc. sînt acelea care constituie forma poetică. În această viziune asupra formei poetice sînt cuprinse bineînţeles şi convenţiile — rimă, metru etc. — din moment ce şi ele duc la „reacţiile" în discuţie. Privită în acest fel, putem înţelege de ce forma este atît de fundamentală pentru poezie. În această viziune, conţinutul poemului este ceea ce poate fi parafrazat, ceea ce este superficial; tot restul este formă.

* Traducerea poemului aparţine traducătorului articolului, deoarece poezia nu are, pînă acum, nici o traducere de prestigiu pe care să o fi putut prelua; engl. *bask*, „a sta (întins) confortabil la căldură" nu a putut fi simetrizat exact în română prin *moţăi*, deoarece acesta din urmă nu implică, cu necesitate, trăsătura „pasiv de căldură" — fapt care trebuie avut în vedere pentru înţelegerea argumentaţiei din text.

2. Trăsăturile [Satisfăcut] şi [Sonor] pot efectiv să fie de aşa natură încît ele ar trebui specificate prin integratori — fiind ierarhice — mai degrabă decît binar.

3. Apriori, alte selecţiuni ar putea fi făcute din şirul trăsăturilor semantice ce caracterizează aceste elemente lexicale; îndeosebi, ar fi posibil să se selecteze în aşa fel trăsăturile, încît *îşi arată Dintele Rubiniu* ar fi opus lui *toarce*, nu lui *moţăie*. Dar, fireşte, la un anumit stadiu în analiza poemului trebuie să lăsăm de-o parte posibilităţile

apriori şi să luăm acele decizii care sînt motivate de simţul nostru faţă de sensul poeziei. Astfel, nu ar fi prea semnificativ să subliniem că dacă înlocuim *moţăie* cu un complex diferit de trăsături, *îşi arată Dintele Rubiniu* ar fi opus lui *toarce*, exceptînd cazul în care această decizie ar duce la o interpretare mai satisfăcătoare a poemului.

** Traducerea aparţine poetei Veronica Porumbacu şi a apărut în „*Poesis*", Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

*** *oare Ea îndurase atîtea?* este traducerea *literară* a lui *was it He that bore?*, şi din această cauză nu corespunde perfect sensului exprimat de varianta originală; traducerea exactă ar trebui să fie *Ea a fost aceea care îndurase?* Noi am preluat traducerea literară, dar am pus între paranteze pronumele *atîtea*, care a fost adăugat de poeta *română*; dacă am include pe *atîtea* la sfîrşitul versului, după *îndurase*, demonstraţia lui S. R. Levin ar fi imposibilă, deoarece ea are la bază absenţa oricărei forme din structura de suprafaţă după verbul ce încheie versul. Notăm că, pentru a putea urmări argumentaţia autorului, trebuie suplinită, şi în contextele următoare, inexistenţa unui echivalent românesc exact pentru *it* : it = „acel ceva pe care John îl citeşte"; *it* = „ceea (cele) ce a(u) fost indurat(e)".

**** [...] Am omis, în versiunea română, un scurt pasaj, dificil de tradus, în care autorul examinează şi, apoi, elimină posibilitatea interpretării enunţului discutat ca ilustrînd o structură de tipul (25): *oare Ea îndurase (atîtea) sau nu* [was it He that bore or not]. Omisiunea nu afectează cu nimic linia demersului pozitiv al argumentaţiei autorului.

4. În ambele cazuri structura Auxiliarului este de aşa natură că trăsăturile de Timp şi Aspect sînt tehnic nerecuperabile. În primul vers imaginea este complicată şi mai mult de nesiguranţa dacă *mecanic* /mechanical/ trebuie interpretat ca un adverb sau ca un adjectiv. Un motiv pentru a nu face nici un fel de afirmaţie despre comprimare, pe baza acestor suprimări non-recuperabile, este că, perceptual, este destul de clar ce trebuie să apară în structura de bază imediată. În problema nerecuperabilităţii elementelor Auxiliare, cf. Emmon Bach, „Nouns and Noun Phrases", în *Universals in Linguistic Theory* (ed. by Emmon Bach and Robert T. Harms), New York, 1968, p. 99, unde el apreciază că timpul şi modalitatea lui *a fi* /be/ sînt nerecuperabile în asemenea suprimări.

5. O extindere a convenţiilor asupra suprimării s-ar cere pentru a trata cazurile în care identitatea există mai degrabă între secvenţe de discurs decît între structuri enunţiative.

6. Diferenţa între pasajul din Lawrence şi propoziţiile menţionate la începutul acestui capitol, ca 'Lui John şi Jack le-a plăcut piesa', este

că există un număr relativ mare de suprimări în primul caz și că ele implică o deplasare a părților identice dincolo de limitele propoziției. Din această cauză ele produc un efect retoric sau stilistic, spre deosebire de propozițiile prescurtate obișnuite.

7. Aceasta nu neagă faptul că o analiză dată ne poate releva ceva de care nu am fost conștienți anterior, sau, și mai la subiect, că un punct de vedere teoretic poate impune cunoștințe atenției noastre, cunoștințe pe care nu le-am putut avea nici măcar în mod inconștient.

MODELE REFERENȚIALE FORMALE ÎN POEZIE

Michael J. Reddy

1. *Scopul lucrării.* Într-o lucrare anterioară prezentată Societății lingvistice din Chicago (C.L.S.) (Reddy, 1969), am argumentat teza că factorul determinant în metaforă nu este „devianța" semantică sau sintactică, ci mai degrabă referenții reali contextual determinați ai cuvintelor luate în considerare. În ultimii patru ani am completat un corpus inițial de cercetare care sugerează faptul că o „teorie a referinței" relativ explicită ne este accesibilă. În măsura în care am dezvoltat-o pînă în prezent, această teorie oferă o formalizare inițială pentru mai multe tipuri de limbaj figurativ și este capabilă de a exprima ipoteze substanțiale despre natura metaforei. În esență, proiectele se îndreaptă înspre o teorie generativă a comprehensiunii limbajului uman. În acest fel, ele au o gamă îndeajuns de largă de aplicații și utilități.

O prezentare completă a acestui material va necesita o interpretare detaliată, o expunere în articole mai lungi, sau chiar o rezumare integrală a disertației mele (Reddy, 1972a). Ceea ce ar trebui studiat sînt, în primul rînd, argumentele pentru o logică potrivită a predicatelor inexacte sau „neclare" și specificarea lor (vezi Goguen, 1969; Reddy, 1972a, pp. 144—237; Goguen, 1973; și, în special, Lakoff, 1972), precum și un complex *Auseinandersetzung* cu semantica interpretativă. În același timp, cel mai bun mod de justificare pentru orice teorie comportamentală și, poate, cea mai bună introducere în aceasta este o demonstrare a ceea ce poate ea să facă. Formularea propusă a referinței furnizează, de exemplu, o factură surprinzător de lucidă și sistematică a proceselor conceptuale fundamentale care operează în limbajul poetic. Astfel, la acest punct, în loc să deschid cutia Pandorei, plină de definiții, justificări și comparații sistematic precise, voi schița pur și simplu cîteva trăsături inițiale ale teoriei și voi etala forma șocantă a mode-

lului referenţial pe care îl produc acestea. Atît ca profesor de engleză, cît şi ca lingvist teoretic orientat, găsesc că aceste rezultate sînt mai mult decît interesante; şi sînt, prin urmare, convins că vor vorbi pentru ele însele.

2. *Formalizarea sensurilor cuvintelor.* E intuitiv evident că diferitele feluri de calambururi, comparaţii, metafore şi metonimii de care e plin limbajul poetic depind, în mod decisiv, de sensurile selecţionate de receptor ale cuvintelor. Pentru exemplificare, să ne imaginăm că percepem, ca parte a enunţului textual, tipare vizuale care determină ceea ce ar fi cuvîntul „rock"[1]. Mai mult, să ne închipuim că, acţionînd pe baza relevanţei situaţionale şi a compatibilităţii gramaticale cu textul învecinat, mecanismele noastre de comprehensiune aleg ca potrivit sensul ce indică o substanţă de tipul granitului ($ROCK_1$). Dacă se întîmplă astfel, atunci posibilităţile figurative următoare nu sînt, pur şi simplu, aceleaşi ca în cazul cînd am fi ales sensul indicînd un tip de muzică zgomotoasă, foarte populară ($ROCK_2$). Primul sens va duce, via metaforă, la aserţiuni posibile de stabilitate, forţă, sau, poate, insensibilitate; pe cînd al doilea va funcţiona, prin metonimie, pentru a sugera tinereţe, mişcare turbată, sau delir cauzat de droguri. Vorbind eu însumi figurativ, aş putea spune că $ROCK_1$ ne poate duce, ca şi receptori, într-o lume de „stîncozitate" abstractă; în timp ce $ROCK_2$ ne poate lăsa ideea de „abrutizat".

Pentru a merge mai departe, să presupunem că situaţia şi gramatica permit selectarea simultană a ambelor sensuri. În acest caz, derivăm nu calambururi de recunoaştere a cuvintelor (care sînt, de obicei, „încuietoare"), ci, dimpotrivă, tipul de calambur abstract, care e coloana vertebrală a multor poezii. Astfel, (1), de exemplu,

He's a rock idol. (1)

are o interpretare literală pentru $ROCK_2$, şi sensul de ***interpret popular*** pentru „idol" („El este un idol al rockului"), şi o interpretare figurativă implicîndu-l pe $ROCK_1$, şi sensul de ***statuie*** al lui „idol". Acestea sînt parafrazate în (2) şi respectiv (3).

El este un muzician foarte popular (2)

El pare a fi o statuie de piatră idolatrizată de fanaticii săi discipoli (3)

Afirmaţi (1) despre Mick Jaeger, sau alţii ca el, unde toate sensurile pot avea o realizare completă, şi ne trezim faţă în faţă cu

un enunţ ce iniţiază complexele reverberaţii abstracte ale afirmaţiei poetice. Există o multitudine de interpretări adecvate, grosolan parafrazate în (4).

Mick Jaeger este un muzician foarte popular, care a rezistat astfel un timp destul de îndelungat, are o poziţie foarte stabilă şi este pilonul central al succeselor grupului său; sau, Mick Jaeger este foarte insensibil, foarte egocentrist, idolatrizat ca un zeu de admiratori etc. (4)

Sînt tentat să numesc un astfel de limbaj „multiguu", ca opus al unui simplu limbaj „ambiguu". Există o exploatare programată de multiple ambiguităţi — sau, dacă vreţi, o „multiguitate".

Acest exemplu, încă simplu în comparaţie cu multe poezii, ilustrează atît necesitatea unei formalizări a sensurilor cuvintelor, cît şi avantajele ce rezultă de pe urma acesteia. Chiar dacă această formalizare ar fi foarte brută, neprelucrată, şi ne-ar oferi doar cu puţin mai mult decît nume neechivoce pentru cele mai evidente sensuri ale unui cuvînt, am putea, totuşi, da o listă de calambururi abstracte în poezie şi am putea face distincţia între predicatele folosite literal şi cele ce sînt punct de plecare pentru metaforă şi metonimie. Dincolo de aceasta, totuşi, s-ar părea că lingvistica în general şi studiul tipurilor de limbaj nepoetic ar profita la rîndul lor de pe urma unei conştientizări crescute, oarecum explicit, a sensurilor cuvîntului. Pentru că, deşi mulţi lingvişti sînt, precum Postal în studiul său despre „remind"[2] (Postal, 1970), atenţi cînd iau în considerare sensurile cuvintelor, există încă multă confuzie generată de neluarea lor în seamă.

Mă limitez aici la două exemple. Întîi reamintesc expresia chomskyană „colorless green ideas" („idei verzi incolore"). E clar că el a considerat-o ca fiind iremediabil paradoxală. Dar se poate să nu fie aşa, întrucît foarte multe depind de sensurile alese în timpul procesului de comprehensiune. În sensul lui „colorless" de *mohorît* şi *neinteresant* şi al lui „green" de *nou* şi *neîncercat*, fraza are o interpretare perfect rezonabilă. Aş putea, deci, afirma cu succes (5).

Sperăm că lucrările noastre nu sînt pline de idei verzi incolore. Din contră, noi toţi ne dăm silinţa să publicăm idei colorate, întru totul transparente (5)

În cele ce urmează voi arăta că acesta nu este singurul tip de interpretare neparadoxală posibil aici; dar (5) scoate în evidență destul de bine neglijența interpretării în cazul acestui exemplu clasic de expresie lingvistică.

Acum să ne mutăm atenția asupra următoarei aserțiuni dintr-o foarte nouă istorie a limbii engleze:

„Nu auzim decît rar, în Statele Unite, — și atunci doar din partea celor vîrstnici — cuvîntul *fetch*[3], în afară, poate, de cazul cînd e vorba de semiproverbialul *fetch and carry*[4]". (Gordon, 1972, p. 12).

E clar, în context, că Gordon vorbește doar despre un sens al cuvîntului „fetch" — cel ce înseamnă, aproximativ, „du-te, obține și adu înapoi". Acest sens, e drept, a devenit întrucîtva „rustificat". Dar *cuvîntul* „fetch" îl mai auzim și vedem curent, întrucît el are alte sensuri (specializări ale celui care e pe cale de dispariție), raportîndu-se la jocurile cu animalele casei (e. g. „can he fetch?" — „poate aduce?"). Observați că atît aici cît și mai sus, ceea ce lipsește e conștiința sistematică a distincției dintre *cuvinte,* care sînt tipare fonologice și grafologice, deci entități perceptuale, și *sensuri ale cuvintelor,* care sînt concepte umane lingvistic etichetate, de obicei într-o relație de mai multe la unu cu cuvîntul lor.

Dacă pînă în prezent sensurile cuvintelor nu au fost acceptabil formalizate, aceasta se datorește, desigur, faptului că această problemă prezintă dificultăți serioase. Compararea articolelor de dicționar ale unui cuvînt dat ne lasă cu impresia că problema este fundamental haotică, sau că este o chestiune de gust, nelăsînd prea mult loc analizei principiale. Și aceasta este, într-adevăr, poziția explicită a mai multor autorități lexicografice eminente (vezi Read, în curs de apariție, care ia în discuție o parte din aceste poziții). Dar trebuie să fim atenți aici. Cu tot respectul și admirația datorate celor ce s-au ocupat cu aceste probleme vreme îndelungată, cred că este cinstit și franc să afirm următoarele. De-abia de curînd, s-au apucat lingviștii să asocieze o abordare profund empirică a limbii cu metodele și punctele de vedere ale logicii, matematicii și teoriei sistemelor. Astfel situația menționată cu privire la sensurile cuvintelor poate exista nu pentru că domeniul sensurilor umane ar fi inerent haotic, ci mai degrabă pentru că elaboratorii de dicționare, deși pasionați, nu au fost pregătiți să

privească acest domeniu cu ochii unui constructor de sisteme realist.

Aparența haosului va fi întotdeauna generată dacă se așteaptă o regularitate nepotrivită. Astfel că ar trebui să începem prin a lua în considerare ce fel de regularitate să așteptăm din partea sensurilor cuvintelor. Să presupunem, bunăoară, că fiecare vorbitor își are propriul set de sensuri pentru fiecare morfem din limbă, cît și pentru fiecare idiom puternic (idiomurile „puternice" fiind acelea ale căror înțelesuri nu rezultă simplu din oricare combinație a sensurilor cuvintelor luate individual). Rezultă de aici că doi cercetători ce redactează o listă a sensurilor unor cuvinte ar obține aceeași listă? Nu, în nici un caz. Dacă tehnicile lor introspective și analitice ar fi perfecte, ei ar obține (după toate probabilitățile) liste diferite, întrucît sensurile cuvintelor sînt supuse aceleiași variații idiolectale observate în alte aspecte ale comportamentului lingvistic. Ar trebui să notăm, în trecere, că aceasta este o sferă în care idiolectele vorbitorului sînt mai mult decît ordinar flexibile. Faptul că setul de sensuri al cercetătorului poate ușor fi modificat de însăși cercetarea sa a contribuit, fără îndoială, la confuzia care planează asupra acestei întregi dezbateri. Cu toate acestea e clar că scopul analizei teoreticianului lingvist asupra sensurilor cuvintelor nu ar trebui să fie acela de a determina o listă unică pentru toți vorbitorii. Aceasta este regularitatea nepotrivită.

Să ne închipuim, pe de altă parte, că am putea să născocim tehnici și criterii de o așa natură ca listele întocmite de diferiți cercetători să înceapă să reflecte diferențele reale în tiparele lor conceptuale interne. Acest fapt ar fi analog procedurii din sintaxă și fonologie. Ceea ce trebuie să funcționeze în această direcție sînt mijloacele principiale pentru determinarea: (1) a modului de întrebuințare a expresiilor sau a figurilor de stil moarte sau pe cale de dispariție; (2) a ceea ce constituie un sens mai mult sau mai puțin distinct; și (3) dacă o listă de sensuri nesuprapuse este suficient de exhaustivă și în același timp oarecum „minimală". Aceasta este, consider, o țintă mult mai rezonabilă pentru efortul de a formaliza sensuri. Iar problemele menționate sînt, în cadrul unei teorii a referinței, probleme rezolvabile.

Din punctul de vedere al referinței, sensurile sînt denumite „referenți primari", iar setul de astfel de sensuri ale unui cuvînt poartă numele de „sferă primară de referință", prescurtat „SPR". Apendicele A prezintă un număr de „Linii directoare

în analiza sensurilor minimale ale cuvintelor" sau „Analiza SPR". Datorită naturii prezentei lucrări, liniile directoare nu tratează chestiuni de autoreferință sau nume proprii, ci sînt limitate la morfemele și idiomurile puternice de maximă importanță, așa cum sînt percepute mai mult vizual decît acustic. Acest material a fost dezvoltat de-a lungul unei perioade de doi ani și a fost întrebuințat pentru a învăța aproximativ 25 de studenți din anii superiori și chiar absolvenți să-și creeze versiuni simple, dar rezonabile de SPR-uri proprii. Întrucît aproape toți aceștia au fost studenți la engleză, interesați în poezie, avînd un fundal restrîns de cunoștințe în domeniul sintaxei și semanticii, consider gradul de suces atins ca fiind încurajator și de o semnificație empirică rezonabilă. [. . .]

Revendicările mele sînt următoarele. Primo, că schimbarea așteptărilor noastre în legătură cu regularitatea analizei sensurilor cuvintelor elimină componenta inițială de confuzie. Secundo, că o aderență atentă la materialul din liniile directoare ne poate elimina, în mare parte — deși nu în mod necesar în întregime —, confuzia remanentă.

3. *Nivele de referință.* În afară de SPR, trebuie să menționăm un alt aspect important al abordării propuse a referinței, înainte de a trece la modele ale structurii poetice. Spre deosebire de semantica interpretativă, teoria referinței asigură multiple nivele de referință în procesul comprehensiunii limbii — nivelul sensurilor fiind doar primul și cel mai general. După cum se arată în linia directoare 8, tocmai acest fapt face din SPR o noțiune aplicabilă, poate mai mult decît oricare alt factor singular. Semnificațiile ce pot fi arătate ca născîndu-se dintr-un lanț de referințe începînd cu un sens anterior înregistrat nu au înrîurire asupra SPR. Acest fapt ne eliberează de sub ceea ce poate fi o elaborare nesfîrșită de „sensuri" minore, derivate.

Pentru moment, iau în considerare sensurile cuvintelor, selectate pe baza revelanței situaționale și a compatibilității gramaticale în context și adunate în structuri sintactice posibile, ca fiind primul nivel de referință, sau nivelul „primar". Structurile conceptuale la acest nivel sînt numite „amalgamuri referențiale primare", prescurtat „ARP"-uri. Am elaborat, în alte lucrări, un mănunchi de proceduri necesare pentru a construi acest nivel, sub un set de presupuneri simplificatoare, în mod explicit (Reddy, 1972a, pp. 291—340). Dincolo de rutinele analizării normale, ele implică produse cartesiene repetate ale SPR-urilor indicate, formate de o manieră secvențială, cuvînt după cuvînt, și, de asemenea, o serie de intersecții neclare ce simulează într-un mod abstract influența contextului situațional (vezi Reddy, 1972a, pp. 228—234).

Sensurile cuvintelor, sau referenții primari înșiși, sînt considerate ca predicate inexacte, capabile de a stabili grade de ajustare la alte structuri abstracte, de obicei mai specifice, care la rîndul lor pot să refere mai departe. Sînt multe de spus despre structura internă a acestor predicate (Reddy, 1972a, pp. 201—228 și 340—425), dat fiind că aceasta este foarte complexă și de o covîrșitoare importanță în problema metaforei. În mod fericit, multe din lucrările realizate sub denumirea de „semantică lexicală" (vezi, spre exemplificare, Binnick, 1968; Lakoff, 1970) sînt direct aplicabile aici.

Problema numărului de nivele de referință ce trebuie recunoscute este una din cele mai interesante. Ca o chestiune pur teoretică, trebuie să decidem cît de precis urmează să fie modelul pe care îl construim și apoi să stabilim o noțiune potrivită pentru ceea ce ar trebui să formeze un „nivel". Dar apar, ca aspecte reale ale comprehensiunii limbajului omenesc, principii pragmatice de economie și flexibilitate care fac ca numărul de nivele implicat în diferitele acte de comprehensiune să fie mai degrabă o variabilă decît o constantă. E clar, de exemplu, că marea majoritate a enunțurilor eșantion nu implică nivele dincolo de grupul inițial de ARP-uri, datorită contextului zero și valorii comunicative zero. Pe de altă parte, majoritatea enunțurilor comunicative vorbite implică cel puțin încă un nivel, ba chiar, probabil, mai multe.

Pentru prezentele scopuri va fi de ajuns să ilustrăm acest nivel în plus și să-i sugerăm importanța înainte de a trece mai departe. Să luăm în considerare (6):

Caut o carte. (6),

care manifestă așa-numita ambiguitate „referențial/non-referențial". Se poate întîmpla ca, în unele situații, comprehensiunea lui (6) să înceteze cu un ARP rezonabil, implicînd sensuri relevante pentru „caut" și „carte". Acesta e cazul anterior menționat ca „nereferențial", termenul fiind folosit întrucîtva în alt sens decît aici. În alte situații, se poate, totuși, întîmpla ca vorbitorul să facă în așa fel ca înțelegerea să meargă mai departe și să izoleze un mănunchi specific de experiențe evocate sau de date senzoriale imediate — cum ar fi un roman

de groază furat, sau altele de acest fel. Cînd apare acest caz referenţii primari din ARP se referă mai departe la ceva pe care l-am numit, pînă la o revizuire terminologică, referent „secundar" sau „terminal". Vorbind în general, aceştia sînt nişte structuri conceptuale de o mare specificitate, a căror influenţă asupra formelor observabile de comportament lingvistic este mare. Un tip de metaforă, bunăoară, apare cînd în primul referent sînt făcute modificări interne în mod normal inadmisibile, cu scopul de a izola tipul de referent secundar atras după sine de enunţ sau de situaţie (vezi Reddy, 1972a, pp. 341—375).

Pentru a da o pildă grăitoare asupra importanţei acestui nivel, să ne întoarcem mai bine la expresia lui Chomsky, „colorless green ideas". În împrejurări cînd gîndirea precede forma creaţiilor fizice şi o dictează, referentul primar $IDEAS_3$ (planuri mentale despre facerea unor lucruri) poate izola, prin metonimie, înseşi creaţiile fizice ca referenţi secundari. Astfel, în contextul (7):

Un designer de rochii duce două stative de îmbrăcăminte într-o cameră pentru a le arăta cuiva. Pe unul din ele hainele sînt toate verzi, existînd între ele diferenţe de nuanţă, iar pe celălalt — roşii. Acestea sînt noile lui modele pentru primăvară, separate după culoare (7),

designerul în cauză ar putea spune (8):

Acestea îmi sînt ideile verzi, iar astea — cele roşii (8),

putînd obţine acest tip de referinţă la dublu nivel. Să remarcăm acum că persoana ce priveşte colecţia ar putea face o observaţie nepoliticoasă, ca în (9):

Mă rog, cele roşii sînt frumoase, dar astealalte nu sînt nişte idei verzi grozav de incolore? (9),

oferind încă un tip de interpretare neparadoxală a expresiei lui Chomsky. Ceea ce e hotărîtor în legătură cu aceasta este faptul că, atît în (8) cît şi în (9), referenţii primari ce funcţionează ca determinanţi nu determină referentul primar $IDEAS_3$, ci mai degrabă *referentul secundar* la care se ajunge prin $IDEAS_3$[5].

Permiteţi-mi să închei această succintă prezentare a cîtorva trăsături importante ale unei teorii a referinţei cu două observaţii. În primul rînd, discuţiile de mai sus relevă, pe cît se pare, un posibil avantaj cîştigat de pe urma concentrării atenţiei asupra studiului comprehensiunii limbii. Căci acest studiu începe cu configuraţia perceptuală a enunţurilor, care e cunoscută, şi acţionează înspre proporţia şi structura sensurilor lor, care sînt necuncscute. El începe cu componentele generale mai uşor prezentabile ale sensului şi se îndreaptă spre componentele specifice, amănunţit clasificate şi elaborate. Studiul generării limbii, pe de altă parte, trebuie să postuleze ceea ce este necunoscut şi, probabil, de o formidabilă complexitate şi specificitate şi să încerce derivarea din acesta a cunoscutului. În al doilea rînd, discuţia prezintă dovezi că judecăţile pe care le facem despre enunţurile eşantion sînt în cea mai mare parte bazate pe tipul de comprehensiune cel mai restrîns, monoplan. Şi, în timp ce acest fapt e, desigur, foarte avantajos pentru anumite scopuri, ar trebui să rămînem, totuşi, conştienţi de faptul că o înţelegere multiplană a aceloraşi enunţuri într-un context comunicativ normal ar putea provoca judecăţi foarte diferite.

4. *Modelele.* Modelele prezentate constau din amalgamuri referenţiale primare (ARP-uri) pentru fragmentele de text alese. Amalgamurile reprezintă propria mea comprehensiune a pasajelor; dar această comprehensiune este, în virtutea procesului însuşi de construcţie a modelelor, extraordinar de detaliată. În mod normal, în producerea unui astfel de model, discut (sau cer studenţilor să discute) în mod informal tipurile de metafore ce se trag din sensuri înregistrate ca neliterale, precum şi orice referenţi secundari ce intră în nivelele ulterioare ale structurii. Am omis acest aspect aici pentru a simplifica lucrurile şi a cîştiga spaţiu. Ceea ce se prezintă este, aşadar, o anatomie meticuloasă a „suprafeţei" structurii poetice — acea parte care este cel mai îndeaproape specificată de limbă ca atare, şi care diferă, probabil, cel mai puţin de la un cititor abil de poezie la altul. Părţile mai „adînci" ale structurii conceptuale — metafore, referinţe secundare, implicînd experienţa proprie a cititorului sau cunoaşterea de către acesta a experienţei poetului — au multe grade de libertate şi tind, astfel, să fie mai personale (vezi Reddy, 1972a, pp. 13—29 şi 38—60). Desigur că modelele nu au scopul de a da seama de unele elemente ale poeziei, cum ar fi influenţa sunetului, a ritmului ş.a.m.d..

Deşi formatul este întru totul direct, o succintă prezentare îşi poate avea locul aici. Apendicele C conţine materialul SPR necesar pentru stabilirea numelor sensurilor. Din nou din motive de spaţiu am trunchiat (adică nu am înregistrat întregul set de sensuri) şi abreviat (adică nu am utilizat tot domeniul specificărilor pentru fiecare sens) aceste SPR-uri. Nu sînt, deci, inventariate decît sensurile relevante pentru modele. În interiorul fiecărui model, la „A" vom găsi segmentul de text, iar la „C" — coloanele ce conţin referenţii primari implicaţi în comprehensiune. „B" indică structurile sintactice în care se asamblează aceste sensuri. În „B" relaţiile de coloană sînt conservate, astfel că numai indicii numelor sensurilor trebuie să fie inventariaţi pentru a arăta care sensuri sînt implicate într-o posibilitate structurală dată. Notaţia sintactică folosită este o uşoară variaţie a categoriilor etichetate de Chomsky. „B" este aranjat pentru a fi citit de jos în sus, de la coloanele sensurilor; de aici, cele mai „puternice" interpretări sînt cele mai apropiate de „C". „D" conţine parafrazări la fiecare interpretare posibilă, şi, sub ele, o afirmaţie ce stabileşte o „ordonare parţială" a interpretărilor exprimată în „puterea" lor. Prin „putere" a interpretărilor înţeleg doar evaluarea subiectivă de către receptor a importanţei interpretării, care va depinde de probleme privind gramaticalitatea sa, relaţia cu restul poeziei etc. Prin „ordonare parţială" înţeleg că aceste judecăţi vor fi exprimate doar ca noţiuni de tipul „egal cu precedentul", „mai puţin decît precedentul", sau, din cînd în cînd, „mai puţin decît precedentul sau egal cu el". Partea „E" este lăsată la latitudinea cercetătorului, să înregistreze orice material i s-ar părea a fi important, dincolo totuşi de capacitatea reprezentărilor formale.

Textele au fost alese pentru a reprezenta diferite tipuri de fenomene. Primul este desemnat să ilustreze formatul şi e doar un limbaj lipsit de orice fel de context. Principala trăsătură a celui de-al doilea constă în numeroasele sale calambururi în dialect. Iar al treilea este un vers din Dylan Thomas, care foloseşte limbajul pentru ceva aproape de capacitatea sa totală. Ceea ce eu consider că este scos în evidenţă de toate exemplele este interacţiunea impresionantă, puternică, ce are loc între ambiguitatea sintactică şi cea semantică. Aceasta devine chiar mai impresionantă dacă ne amintim de faptul că ignorăm mai multe figuri de stil importante, fiecare putînd încă adăuga o mai mare complexitate. Mă văd din nou constrîns să mă întreb dacă nu avem nevoie de un cuvînt pentru

a exprima acest fapt şi mă întorc la ideea că aceasta nu este „ambiguitate", ci mai degrabă „multiguitate".

5. *Principiul aproximaţiei adecvate.* Înainte de a termina discuţia, aş vrea să afirm că sînt perfect conştient de posibilităţile de controversă ce însoţesc problema distingerii seturilor minimale de sensuri. Dacă nu anticipez aici multe dificultăţi şi contraargumente, e datorită naturii scopului meu, şi nu pentru că nu aş fi conştient de complexitatea subiectului. Un număr de probleme, de pildă, sînt îndulcite de considerarea SPR-ului ca set neclar adecvat definit mai degrabă decît set exact. De aici, aceste probleme sînt cel mai bine discutate în lumina materialului de fundal din logica neexactă pe care nu-l prezentăm aici. În relaţie cu aceasta, cu cît devenim mai familiari cu nivelele şi modurile de referinţă dincolo de cele primare, cu atît va fi mai uşor să restrîngem reziduul de confuzie în legătură cu ceea ce trebuie considerat ca sens şi ceea ce nu. Astfel, chiar şi în interiorul celor mai stricte dintre contextele teoretice există nişte temeiuri rezonabile pentru a proceda aşa cum am procedat.

Dar aş vrea să mă justific şi în termeni întrucîtva diferiţi. Căci trebuie să admit că am fost criticat în legătură cu SPR-ul — chiar ca set neclar — nu doar de un lexicograf, dar şi de un matematician şi teoretician al sistemelor, ambii susţinînd că e mult prea simplist pentru a reprezenta cazul uman. Nu pot, desigur, să mă împotrivesc acestei aserţiuni, întrucît ştiu că e adevărată. Un set SPR neclar poate fi cel mult doar o aproximare a realităţii sistematice a funcţionării creierului uman, dacă merită într-adevăr un titlu superior celui de „euristic". Dar mi se pare, totuşi, că această poziţie, deşi formal impecabilă, serveşte aruncării pruncului odată cu apa de baie — în cazul de faţă „pruncul" fiind ştiinţa empirică.

Dacă ne punem întrebarea la ce e bună ştiinţa, în comparaţie cu matematica pură, răspunsul nu este: cunoaşterea absolută. Informaţiile, consideraţiile teoretice, printre altele, fac dificil crezul într-o noţiune de măsurare perfectă. Ceea ce dă ştiinţei extraordinara ei abilitate de a-şi ţine aproximaţiile adecvate sarcinilor şi scopurilor avute. Aceasta înseamnă că formulările ei nu pot fi prea brute, deoarece atunci ele nu îşi ating ţinta, nici prea precise, deoarece atunci devin atît de greu de mînuit încît nu mai permit calculării să aibă loc. Şi aceasta mai implică faptul că relaţiile mai tari (adică, cele ce au o mai mare influenţă asupra problemei discutate) trebuie

întotdeauna luate în discuţie înaintea celor mai slabe, întrucît cele mai tari asigură o mai mare reducere inevitabilei erori.

Dacă aceste două afirmaţii, pe care eu le-am numit „principiul aproximării adecvate", ar fi acceptate, pot să spun acelaşi lucru despre SPR, cred, chiar în momentul cînd se menţine ca un set exact. Pentru un număr de sarcini la îndemînă, el este aproape de aproximarea adecvată. Relaţia cuvîntului cu conceptul pe care îl aproximează este, desigur, una din cele mai puternice componente ce afectează sensul ultim al enunţurilor. Modelele de amalgamuri referenţiale primare pe care le creează, conţin, cred, intuiţii valide pentru lingvişti, şi sînt destul de realiste şi corecte pentru a merita consideraţii serioase ca instrumente critice şi pedagogice în engleză. Admit că SPR-ul este o aproximaţie newtoniană, în timp ce în cele din urmă nu va fi suficientă decît una einsteiniană. Dar punctul meu de vedere este că mecanica newtoniană ne construieşte încă toate podurile.

APENDICE A: Linii directoare pentru analiza sensului minimal — analiza SPR (limitată la morfemele de importanţă majoră şi la idiomurile puternice percepute vizual).

1. *Definiţie şi format.* Sensul unui cuvînt este un concept uman sau un mecanism clasificator relativ general. Asociată cu el există o clasă-echivalenţă de modele vizuale (cuvîntul în sine) care asigură accesul spre concept în cadrul sistemelor limbii naturale. Se poate forma, natural, o „meta-etichetă" analitică neechivocă pentru concept prin scrierea cu majuscule şi sublinierea cuvîntului în cauză. Tot asociat cu sensul este şi un set de „reguli de uz" lingvistic, care îi specifică proprietăţile sintactice sau „combinatorii" în relaţie cu alte sensuri. Adesea, setul de sensuri ale unui cuvînt dat va înfăţişa legături intrinseci, prin care unele sensuri pot fi derivate din altele prin figuri de stil sau *încapsulări*[6] gramaticale. Următorul format, pe lîngă faptul că ţine cont de specificarea acestor caracteristici şi leagă sensul de numele său, furnizează spaţiu pentru enunţuri-eşantion în care sensul este referentul primar adecvat.

$CUVÎNT_1$ =′ o „sugestie" sau „definiţie" cu grijă construită, suficientă pentru a-i permite cititorului care are simţul de a-i atribui numele dat (specificare a relaţiei cu sensuri anterioare, cînd acestea se pot discerne) =″ succintă indicare a proprietăţilor sintactice ale sensului, suficientă pentru scopurile urmărite (enunţuri-exemplu ce ilustrează sensul dorit, sau limitări ale utilizării sale, cînd acestea sînt necesare).

În cazul idiomurilor puternice, formatul rămîne acelaşi cu excepţia faptului că denumirea sensului este formată din întregul idiom (de aici $IN\text{-}THE\text{-}HOLE_1$[7], $AT\text{-}LOGGERHEADS_1$[8] etc.) sau este prescurtată dacă devine prea greu de mînuit.

2. *Claritate.* Este imperativ ca toate sugestiile să fie clare, gramaticale, maximal comunicative. Altfel, SPR-ul este un exerciţiu zadarnic, întrucît: (a) cititorii nu pot asocia denumirile cu sensurile adecvate; şi (b) întreaga problemă a distingerii devine irezolvabilă. Ca ajutoare pentru claritatea cerută, pot cita trei proceduri. În primul rînd, păstraţi în sugestia dumneavoastră forma gramaticală obişnuită a sensului numit (adică, folosiţi forma nominală pentru sugestii substantivale, infinitivală pentru verb, participială pentru participiu etc.), cu excepţia cazurilor cînd aceasta ar duce la expresii care sînt ele însele o ofensă adusă clarităţii. În al doilea rînd, includeţi enunţurile exemplu în paranteze patrate întotdeauna cînd: (a) este dificilă înţelegerea sensului avut în vedere chiar cu o sugestie atent fixată; sau (b) este necesar să stabilim faptul că un cuvînt are într-adevăr sensul reclamat — adică atunci cînd altora li s-ar părea neplauzibil chiar şi în idiolectul altcuiva. Evident, a furniza enunţuri-exemplu în care se poate ajunge la sens fals ar genera confuzii serioase. În al treilea rînd, *trebuie să fim foarte circumspecţi şi să învăţăm să controlăm ambiguităţile provocate de sensuri nepotrivite în chiar sugestiile noastre.* Această deprindere — care în mod fericit se dezvoltă aproape automat la cei care lucrează cu SPR-uri — poate să facă distincţia între sugestii ce sînt apte, pentru că ele împărtăşesc precizia sau imprecizia sensului însuşi, şi sugestii dezastruoase. Sînt în special periculoase în sugestii cuvinte ce şi-au extins sensuri similare acelora ale cuvîntului analizat. Astfel, o sugestie pentru $HARD_1$, însemnînd „dificil de pătruns; care nu cedează uşor la apăsare" (Gove, 1970, p. 379), e puţin utilizabilă întrucît păstrează întru totul ambiguitatea de sens între concretul $HARD_1$ (=′ foarte rezistent la deformări fizice) şi abstractul comportamental $HARD_2$ (=′ despre o persoană cu care e greu de tratat datorită unei rezistenţe caracteristice la orice schimbări în atitudine sau mod de comportare).

3. *Tratamentul idiomurilor*. Atenţie la sensurile contrafăcute ce apar nu din cuvîntul însuşi ci mai degrabă din vreun idiom care-l conţine; acestea trebuie excluse din SPR. *A înregistra un sens în acest set înseamnă a afirma că, în discursul general, cuvîntul de sine stătător poate funcţiona pentru a selecta acest concept ca referent primar*. Înregistrările ne oferă, astfel, atitudini despre naturaleţea unui mare număr de enunţuri empiric observabile. Există, de exemplu, expresii idiomatice ca cele ce urmează implicînd termenul „mînă"[9]: (a) „a conduce cu o mînă de fier"; (b) „a da o mînă de ajutor"; (c) „din prima mînă, din a doua mînă". Aceste expresii nu implică sensuri ale cuvîntului „mînă" luat solitar cum ar fi: (a) * $MÎNA_1$ =' control, putere, autoritate =" substantiv; (b) * $MÎNA_2$ = asistenţă, ajutor =" substantiv; (c) * $MÎNA_3$ =" origine, sursă, autoritate =" substantiv (Guralnik, 1968, p. 656). Aceasta deoarece, în concordanţă cu modul în care noi înţelegem un SPR, aceste înregistrări susţin naturaleţea unei multitudini de enunţuri pronunţat nenaturale. Exemple de acest fel sînt: (a) în cazul lui * $MÎNA_1$—"* Pare să-şi fi pierdut întreaga mînă asupra sa", ori „* Te arăţi lipsit de mînă procedînd astfel"; (b) pentru * $MÎNA_2$—"* Datoria noastră cea dintîi ca martori ai unui accident este să-i dăm o mînă [de ajutor] celui accidentat"; (c) pentru * $MÎNA_3$—"* Azi, o mînă apropiată preşedintelui foarte bine informată a revelat că . . .". Deşi sensurile contrafăcute precum cele de mai sus sînt abundente în cele mai multe dicţionare, ele ar trebui, pentru scopurile noastre, înregistrate ca sensuri ale idiomurilor, cărora le şi aparţin de fapt.

4. *Schimbarea structurală*. În general, adăugarea de morfeme ataşate are un efect drastic asupra SPR-ului. O terminaţie de participiu trecut, de exemplu, elimină toate sensurile de substantiv sau de adjectiv; iar o terminaţie de superlativ exclude orice cu excepţia sensurilor adjectivale. Dincolo de acest efect sintactic evident, mai avem de-a face cu alteraţii SPR de neprevăzut ce se nasc din morfeme ataşate. Cuvîntul „piatră" nu are sens * $ÎMPIETRI_9$[10] (= a se intoxica cu marijuana etc.), dar adăugarea participiului trecut alterează SPR-ul în aşa fel încît să includă un sens referitor la această activitate. De asemenea, „ochi" are, la singular[11], sensul:

$OCHI_6$ =' capacitatea cuiva de a judeca tot ce se poate literalmente vedea =" substantiv [„Ţi-e cam slab ochiul pentru pictură"; dar, observaţi, „*Are un ochi pentru muzică", sau „*Are un ochi pentru mirosuri delicate, ceva de nedepăşit"].

La plural, însă, acest sens nu pare să existe (observaţi: „*Ochii tăi sînt cam slabi într-ale picturii"). Astfel că trebuie să fim prudenţi pentru a nu atribui sensuri unei forme morfologice atunci cînd acestea există numai pentru altele. Cînd analiza SPR este direcţionată către comprehensiunea modelării unui text specific, regula de urmat este: *construieşte SPR-ul întotdeauna pentru forma morfologică exactă a cuvîntului care apare*.

5. *Figuri de stil „moarte"*. Trebuie să facem efortul de a diferenţia cît mai riguros posibil între extensiunile figurative „proaspete" sau numai „comune" ale unui cuvînt şi extensiunile într-adevăr moarte. Ceea ce noi recepţionăm intuitiv drept metafore şi metonimii relativ „moarte" au devenit parte integrantă a SPR-ului cuvîntului şi trebuie înregistrate; figurile „comune" şi „proaspete", pe de altă parte, sînt nenumărate în cazul fiecărui sens rezonabil concret, ele necesită desfăşurarea dincolo de nivelul referinţei primare şi nu ar trebui incluse. E posibil ca acesta să fie domeniul celei mai mari variaţii idiolectale între SPR-uri la vorbitorii adulţi. Uzurile figurative mor datorită apariţiei frecvente şi nevoii de noi sensuri literale, ambele cauze fiind foarte sensibile faţă de interesele individului, profesia sa etc.. Un brutar, de exemplu, e foarte probabil să utilizeze un $SHELL^{12}_{14}$ (=' aluat copt, scobit, încă neumplut cu cremă), iar un chimist — un $SHELL_9$ (=' nivel de energie a electronilor ce împrejmuiesc nucleul unui atom). Dar ambele cazuri au o înrudire metaforică cu $SHELL_1$ (=' înveliş exterior organic ce împrejmuieşte ceva şi este dur în comparaţie cu ceea ce acoperă) şi astfel „profanii" pot confecţiona enunţuri ca „o scoică de aluat proaspăt" sau „învelişul de electroni", via $SHELL_1$ şi metaforele potrivite. În nici un caz, totuşi, referinţele nu sînt problematice sau dificil de explicat. Chiar şi moartea treptată a unei noi figuri este eminent reprezentabilă drept un grad crescînd treptat de apartenenţă la un SPR neclar stabilit. Astfel, deşi găsim multă variaţie, precum şi o sferă cenuşie definită, în cadrul căreia este greu de decis dacă e sau nu e cazul să înregistrăm, nici una din aceste probleme nu prezintă dificultăţi serioase. Pentru adevăratele cazuri limită, putem folosi desemnarea de „sens quasilateral" cînd specificăm

relația figurativă, putînd de asemenea însemna numele sensului cu un semn de întrebare (ca în ?$SHELL_{13}$, de exemplu).

6. *Relațiile dintre sensuri.* Pe măsură ce SPR-ul începe să ia formă, trebuie să muncim pentru a specifica — dacă nu sînt deja evidente — relațiile intrinseci care există între diferitele sensuri. Unele vor consta în *încapsulări* gramaticale. Astfel, fiind dat $SHELL_1$ (anterior sugerat), e clar că sensul obținut în enunțuri ca „Am descojit mazărea" este pur și simplu $SHELL_1$ *încapsulat* ca obiect al unui verb precum REMOVE[1] (=' a îndepărta din punct de vedere fizic). De aici, vom înregistra acest sens ca $SHELL_2$ și vom furniza o sugestie a formei „a îndepărta $SHELL_1$". Alte relații intrinseci posibile sînt mai degrabă semantice decît sintactice și constau în cea mai mare parte din metafore și metonimii discernibile (cîteodată, de asemenea, „specializări"). În cadrul unor anumite contexte importante, de exemplu — în special cele avînd de-a face cu creșterea sau sortarea fructelor — a fi $VERDE_2$ (=' în cadrul unei game de culori) e echivalent cu a fi $VERDE_5$ (=' încă necopt din punct de vedere fizic), sau corespunzător acestuia. De aici avem o metonimie discernibilă legînd pe $VERDE_4$ de $VERDE_1$. Exemple de metaforă au fost date în *Liniile directoare* 5. SPR-urile sînt supuse unor alternații extrinsece — cum ar fi abrevierea, schimbările de pronunție sau definiția arbitrară a noilor sensuri — și astfel avem sensuri care nu pot avea relații intrinseci cu alte sensuri. Problema importului istoric precis de relații semantice discernibile între sensuri este complexă. Trebuie să fim atenți la distincția între „ontogenia" SPR-ului în discuție (adică istoria dezvoltării sale în individul care întocmește lista) și „filogenia" sa (adică tiparele de schimbare a sensului observate în istoria comunității lingvistice). Acestea nu sînt în mod necesar aceleași. Elevi de gimnaziu verificați neformal în dialect rural de Oregon, de exemplu, par a-și fi derivat sensul expresiei „go to pot"[13] din ceea ce este în mințile lor o metonimie între folosirea marijuanei și decăderea morală și fizică. Evident, nu aceasta este originea filogenetică a acestui sens. Datorită subtilității acestei probleme, ni se pare ideal să înregistrăm pur și simplu aceste relații ca legături logice „discernibile" și să lăsăm problema creșterii SPR intrinseci pe seama unui studiu psihologic sau diacronic-lingvistic ulterior. Efortul de a specifica relații intrinseci este important din două motive: primo, sugestiile date drept relații gramaticale pentru sensuri anterior denumite sînt de mare ajutor pentru claritate; și secundo,

analiza tinde adesea să dezvăluie relațiile cruciale sau „nucleare" în sensurile cele mai de bază, întrucît cele mai abstracte dintre acestea sînt menținute în extensiuni metaforice. Cînd această muncă a evoluat atît cît este necesar sau posibil, SPR-ul trebuie elaborat în așa fel încît sensurile „de bază" să apară înaintea acelora ce indică relații derivate lor, iar indicii trebuie stabiliți în concordanță cu acestea. Sensurile quasi-literale se vor înregistra la urmă.

7. *Distinctivitatea.* După cum e implicat de titlul „minimal", scopul analizei SPR este de a stabili setul minim de sensuri nesuprapuse suficiente pentru a lămuri comportamentul referențial primar al cuvîntului. Astfel, trebuie să facem un efort ferm și determinat pentru a înregistra numai sensuri distincte unul de celălalt. Acest fapt ne pune față în față cu întrebarea: ce se poate considera ca fiind un sens suficient de distinct? — o problemă subtilă, dar nu și întru totul irezolvabilă. Un sens al unui cuvînt funcționează pentru a recunoaște o clasă-echivalență de date experiențiale și, în această calitate, conține judecăți categoriale necesare și cruciale pentru apartenența de clasă (constante obligatorii, sau relații „nucleare"), alături de alte judecăți mai specifice care sînt opționale sau într-alt mod distinct flexibile (variabile subscrise, relații „non-nucleare"). Din experiență proprie pot afirma că practica mărește atît simțul nostru pentru constantele nucleare implicate în sensurile cuvintelor cît și ușurința de a le demonstra empiric. Astfel, în timp ce mai există multe de făcut în această sferă, nu împărtășesc senzația că ne aflăm pe un teren totalmente alunecos. Ca o ilustrare, luați în considerare următoarea înregistrare parțială de sensuri pentru „catch", care manifestă tulburări în distinctivitate, cuplate, ca de obicei, cu mari ofense aduse clarității.

> 1. a apuca și a ține, ca după o hăituire; a captura. 2. a apuca sau a ține într-o sau ca într-o capcană, cursă etc.; de aici, 3. a amăgi, a ademeni. 4. a da brusc peste; a surprinde; a descoperi. ... 7. a opri mișcarea sau acțiunea; a pune mîna pe; a înhăța; ca în: a prins o minge rapidă (Guralnik, 1968, p. 230).

Cu privire la o listă deformată de sensuri prezumtive precum aceasta, putem pune o mulțime de întrebări: în primul rînd, dacă înregistrările izolează într-adevăr ceea ce noi simțim ca

„două lucruri diferite" sau „două activități diferite", sau dacă ele par să reliefeze variabile subsidiare arbitrare și să le ridice, în mod greșit, la statutul de constante obligatorii; în al doilea rînd, dacă ele manifestă într-adevăr vreun tip de diferențe observabile în comportamentul sintactic; în al treilea rînd, dacă noi discernem într-adevăr relațiile intrinseci între înregistrări, de vreme ce astfel de relații implică și un grad de separare, alături de legătură; în al patrulea rînd, dacă putem să inventăm calambururi conceptuale implicînd perechi de înregistrări, sau să construim propoziții în care cuvîntul este folosit de două ori și să alegem, în mod natural, un sens pentru primul caz și un altul pentru al doilea. Aici, de exemplu, 1 și 2 par amîndouă să implice capacitatea fizică a unei creaturi animate și diferă doar prin faptul că cineva se apropie de această creatură sau îi permite acesteia să se apropie de o poziție dinainte aleasă. Notați că această distincție pare să cadă în raport cu toate întrebuințările de mai sus și este, conform intuiției mele, un caz clar de ridicare falsă a „manierei de apropiere" de la variabilă la constantă. Anumite sensuri ale unor termeni ca „net"[14], sau „trap"[15], sau „run down"[16] pot avea această categorie ca și constantă; dar acest sens al lui „catch" nu o are. Aplicarea liniilor directoare și investigarea prin testele anterior menționate ale distinctivității arată că există, cel puțin inițial, patru sensuri dispersate prin această înregistrare:

$CATCH_1$ =' a apuca o creatură animată și a lua control fizic asupra ei, privînd-o de libertatea de mișcare sau, cîteodată, chiar de viață =" verb tranzitiv [„Ei prind iepuri și șoareci"].

$CATCH_2$ =' a descoperi o creatură animată sau o organizație angajată într-o activitate de obicei ascunsă =" verb tranzitiv, adesea cu complement participial [„L-am prins furînd prăjituri"; „După ce-l prinzi delapidînd, tot ce mai ai de făcut este să-l înhați" ($CATCH_1$)].

$CATCH_3$ =' a opri din mișcare un oarecare obiect ce cade, adică se mișcă fără de control, și astfel a preveni ca în căderea sa să lovească ceea ce s-ar afla sub el =" verb tranzitiv [„Prind ($CATCH_1$) cam șase păsări pe zi cu aceste săgeți paralizatoare și odată mi-am prins ($CATCH_2$+TRECUT) cîinele prinzînd ($CATCH_3$+GERUNZIU) una în aer"].

$CATCH_4$ =' a opri orice proces observat că se îndreaptă spre o catastrofă (poate fi derivat prin extensie metaforică a lui $CATCH_3$, căderea prin aer generalizîndu-se în orice proces necontrolat, iar lovirea de sol — în orice fel de sfîrșit dezastruos) =" verb tranzitiv [„Trebuie să prind supa înainte de a da în foc"; „Trebuie să-mi prind ($CATCH_4$ și $CATCH_3$) prăjitura înainte de a cădea"].

Acest exemplu, deși scurt, arată, cred eu, că distinctivitatea permite metoda analitică, deși poate rămîne problematică în unele cazuri.

8. *Referințe ce se exclud din nivelele neprimare.* În general, regula cea mai importantă de observat în toate acestea este că *o înregistrare a sensurilor nu este cerută pentru unele utilizări observate ale unui cuvînt ori de cîte ori acea utilizare poate fi indicată ca apărînd din prelucrări referențiale ulterioare ce implică sensuri anterior înregistrate.* A aplica riguros această regulă ar necesita o mai bună cunoaștere a teoriei dezvoltate a referinței decît pot oferi aici. În același timp, unele din aplicările acesteia sînt, totuși, evidente. Pentru $SHELL_7$ =' a bombarda cu $SHELL_4$ (=' proiectile concave umplute cu explozibil), de exemplu *O*(xford) *E*(nglish) *D*(ictionary) înregistrează încă un sens care înseamnă „a face să plece prin acțiunea lui $SHELL_5$", și care explică o utilizare ca „We shelled them right out of the fort"[17]. Dar acesta este un sens contrafăcut, întrucît el ia naștere dintr-o prelucrare generală și predictibilă ce începe cu $SHELL_7$. După cum a observat McCawley (comunicare personală; vezi și Lakoff, 1970, p. 349), un mare număr de sensuri ale verbelor se combină cu locuțiuni prepoziționale indicînd mișcarea sau schimbarea stării, pentru a provoca acest fenomen. Astfel, avem: „Îl dau afară din cameră"; „L-am zvîrlit în colț"; „L-am făcut să revină asupra noțiunilor sale stupide". Nai notăm, de asemenea, că a le înregistra drept sensuri angajează logic vorbind, *OED*, la o desfășurare suplimentară absolut superfluă. [...] În ultimă instanță, dată fiind experiența ulterioară în acest domeniu, putem conchide că implicațiile regulii de mai sus vor rezulta într-o procedură în mare parte asemănătoare celei folosite momentan de fonologia generativă. Adică, putem înregistra, în SPR-ul fiecărui cuvînt, numai acele sensuri care sînt „distinctive" și nu sînt predictibile prin tipare generale în prelucrarea referențială*.

NOTE

[1] *rock* — *s* stîncă; piatră; piatră de pavaj; rocă; cap, promontoriu; rock (-and-roll); briliant; poziţie instabilă; legănare; balans(are); *on the rocks* (fig.) pe geantă, strîmtorat, fără bani; *to see rocks ahead* (fig.) a vedea pericole în faţă.

— *vt* a legăna, a balansa; a clătina; a face să tremure, să vibreze, să oscileze; a zgudui;

— *vi* a se legăna, a se balansa; a se clătina; a tremura; a vibra; a oscila, a se zgudui

[2] *remind* — *vt* a (re)aminti (de); a evoca

[3] *fetch* — *vt* a se duce să aducă; a aduce; a scoate *(un suspin)*; a smulge *(lacrimi)*; a da, a trage *(o palmă, etc.)*; a fermeca, a cuceri (fig.)

— *vi* a se duce să aducă ceva; *(d. cîini)* a face sport

[4] *fetch and carry* — *vi* a face servicii mărunte

5. Pentru cei cărora le vine greu să accepte aceste exemple, care, să concedem, tind să fie iconoclaste, această „sărire de nivel" din partea determinatorilor poate fi ilustrată în mai multe feluri. Vezi, de exemplu, Reddy, 1972a, pp. 379—385, unde discut detaliat expresii precum „electronic security" („securitate electronică"), găsită pe caroseria unui autocamion, într-o astfel de situaţie că $ELECTRONIC_2$ determină noţiunea de „alarmă contra hoţilor", al doilea referent al lui $SECURITY_2$, şi „the flying tigers" („tigrii zburători"), unde $TIGERS_1$ are un referent secundar metaforic, escadrila de piloţi de luptă, care într-adevăr zboară (FLY_2).

[6] Preferăm utilizarea acestei echivalenţe româneşti pentru termenul tehnic din gramatica generativă „embedding", tradus uneori la noi cu „împăturire". (n. t.)

[7] *in the hole* — cu puncte în minus, cu scor negativ *(la golf)*; cu probleme financiare

[8] *at loggerheads* — certat cu; la cuţite cu

[9] Din păcate, aceste expresii nu pot fi traduse decît foarte aproximativ (n.t.).

[10] În limba engleză, *rock* poate fi atît substantiv cît şi verb (vezi şi nota 1). (n.t.)

[11] În limba engleză, substantivul „ochi" are forme distincte pentru singular şi, respectiv, plural. (n.t.)

[12] *shell* — *s* scoarţă, coajă, înveliş; crustă; găoace; cochilie; valvă; ţeastă; carapace; scoică; carcasă, strat; pojghiţă; obuz, şrapnel; corp de navă; *(sport)* schif; *(fig.)* punct vulnerabil

— *vt* a (des)coji, a curăţa de coajă; a dezghioca; a decortica; a bombarda

— *vt, vi, vr* a se coji; a se jupui; a se dezghioca

[13] *go to pot* — a se duce de rîpă, a se ruina; a da ortul popii, a ajunge oale şi ulcele

[14] *net* — *s* plasă, reţea *(pt. prins peşte, în sport)*; (text.) tul; *(fig.)* capcană; cîştig net(to)

— *adj* net(to)

— *vt* a aduce un cîştig net de, a prinde în plasă *(peşti etc.)*, a acoperi cu o plasă *(pomi etc.)*

[15] *trap* — *s* capcană, cursă, laţ *(şi fig.)*; trapă, chepeng; copoi, sticlete, poliţist; brişcă, trăsurică cu două roţi; *traps* — calabalîc, catrafuse

— *vt* a prinde în capcană/cursă/laţ; a instala capcane/curse/laţuri; *(teatru)* a instala trape *(pe scenă)*; *(sport)* a bloca *(mingea)* cu latul piciorului

[16] *run down* — *vi cu part. adv.* a înceta să funcţioneze *(d. mecanisme etc.)*; a se descărca *(d. o baterie etc.)*; a se destinde *(d. arcuri)*; a (a)luneca

— *vt cu part. adv.* a opri *(un mecanism)*; a descărca *(o baterie)*; a destinde *(un arc)*; a afunda, a scufunda; a răsturna; *(d. o maşină)*; a călca; a încolţi *(vînatul)*; a ponegri, a vorbi de rău

[17] *We shelled them right out of the fort* — nu are echivalent românesc. Putem încerca o traducere numai prin parafrazare: „i-am bombardat pînă cînd n-au mai rezistat şi au părăsit fortul" (n. t.).

* Am renunţat la apendicii *B (Sfere primare de referinţă-eşantion din idiolectul autorului)*, *C (SPR-uri trunchiate, abreviate, pentru utilizarea în model)* şi *D (Modele-eşantion de structură poetică*, înfăţişînd aspecte mai importante ale înţelegerii autorului); acestea se referă la probleme specifice privind un anumit idiolect sau stilul unui poet (Dylan Thomas) şi prezintă obstacole insurmontabile pentru traducător.

SEMANTICA GENERATIVĂ ȘI CONCEPTUL DE DISCURS LITERAR

Elizabeth C. Traugott

În primul număr al revistei [„Journal of Literary Semantics"], R. Fowler a publicat un articol intitulat „Stil și conceptul de structură de adîncime" în care atrage atenția asupra conceptelor divergente de stil care pot fi asociate cu diferite teorii lingvistice, îndeosebi cu teoria generativ-transformațională fundamentată sintactic de Chomsky (1957, 1965) și cu cea semantică dezvoltată de Chafe (1970). Fowler argumentează că gramatica transformațională ar putea fi folositoare acelor critici literari pe care el îi numește 'stilisticieni' — cei care pledează pentru stil ca selecție și opun, într-un mod sau altul, forma și conținutul și, în consecință, permit înțelegerea sinonimiei. El arată că gramtica lui Chafe, pe de altă parte, ar putea aduce foloase pentru adepții doctrinei Noii Critici, pentru care „fiecare diferență de structură implică o diferență de sens" (1972:22), dat fiind că teoria lui Chafe are drept scop o corelare destul de strînsă între structura semantică și cea de suprafață (adică susține axioma lui Bloomfield: o formă diferită implică un sens diferit, deci nu există sinonimie adevărată [Bloomfield, 1933 : 145]). Totuși, Fowler remarcă în mod just în teoria lui Chafe existența unei probleme, căci Chafe „neagă relevanța implicației logice" și a „conexiunii de valori de adevăr între parafraze", deși alții, precum Lyons, au arătat că implicația și valorile de adevăr sînt „fundamentale pentru modelul unei teorii semantice" (1968 : 22). Scopul meu în această lucrare este să discut conceptul de stil și cel de discurs literar care se dezvoltă totuși dintr-o altă teorie generativă, în general semantica generativă, în speță cum a fost ea dezvoltată de Fillmore (1971, 1972), G. Lakoff (1971 a, b) și R. Lakoff (1972). Semantica generativă rezolvă problema modelului lui Chafe, oferind de asemenea sugestii interesante atît pentru cei care acceptă sinonimia cît și pentru cei care pledează pentru sens di-

ferit în expresie diferită. În plus, semantica generativă prezintă un potențial considerabil pentru teoreticienii literari în general, întrucît ea are în vedere formalizarea structurilor de dincolo de enunț, adică a discursului. Ca atare, ea rezolvă unele dificultăți ale gramaticii transformaționale centrate primordial pe enunț. Faptul că semantica generativă ajută să se depășească cîteva dificultăți în apropierea lingvisticii de studiul literaturii nu înseamnă că aceasta este „poetica generativă" ultimă.

În primul rînd, ea nu a fost adecvat formalizată pentru a da seama de texte extinse, îndeosebi de cele în care apar straturi multiple de semnificație. În al doilea rînd, rămîne nerezolvată încă problema metodologică a identificării relației exacte între textul observat empiric și structura care presupunem că îl fundamentează. (Pentru o considerare detaliată a problemelor privitoare la dezvoltarea 'poeticii generative', incluzînd și o poetică bazată pe semantica generativă, vezi van Dijk, [1972a]). Totuși, nici o altă teorie lingvistică nu oferă soluții reale acestor dificultăți; ar fi deci regretabil să o respingem pentru aceste motive, întrucît, în ciuda imperfecțiunilor sale, ea oferă totuși multe elemente valabile pentru cercetătorul literar, atît din punctul de vedere al atitudinilor pe care le favorizează, cît și al analizei concrete pe care o face posibilă. Așa cum arată van Dijk, nu este necesar pentru teoreticianul literaturii să aștepte o teorie lingvistică matură a discursului. Atitudinile favorizate de lingvistică și formalizarea, atît cît există și e folositoare acesteia, ajută pentru moment modelarea gîndirii care vizează investigația literară, atît teoretică cît și empirică. De fapt atitudinea, mai mult decît formalizarea, s-ar putea dovedi a fi cea mai importantă contribuție a lingvisticii, atît în prezent cît și în perspectivă, întrucît literatura nu este numai limbă și formulările lingvistului nu pot cuprinde niciodată în ele însele tot ceea ce este implicat într-o operă literară.

TEORIA

Semantica generativă s-a dezvoltat din gramatica transformațională și, în consecință, ca și gramatica transformațională, are ca prim scop o evaluare a sistemului internalizat de reguli care ne permit să înțelegem și să producem un număr infinit de enunțuri noi. Totuși, concepția de 'sistem internalizat' este mult

mai largă decît cea pe care transformaționaliștii o admit în mod normal. Ea include și capacitatea noastră de a mînui structurile lingvistice posibile adecvat contextelor specifice, adică, ceea ce Hymes (1971) numea 'competența [noastră] comunicativă'. De exemplu, o gramatică generativ-semantică a englezei ar trebui să de seama de faptul că *you must be late* nu numai că este ambiguu între „you are required to be late" [Ți se cere să întîrzii] și „Obviously you are late" [Este evident că întîrzii][2], o afirmație care ar fi încorporată unei gramatici transformaționale, dar și pentru faptul că prima interpretare („You are required to be late") n-ar fi adecvată atunci cînd se adresează unor autorități, sau urmînd unei observații ca: *Oh, you just got to the movie theatre? The movie started 15 minutes ago* [Ah, numai acum vii la spectacol? A început deja de 15 minute]. Pe de altă parte, a doua interpretare „Obviously you are late" [E evident că întîrzii; firește că ai întîrziat] ar fi neadecvată în majoritatea circumstanțelor de contact direct. A se considera, de exemplu, pe de o parte inadvertența în adresarea către un oaspete care sosește cu *„It's one o'clock; you must be late for lunch"* [E ora unu. Trebuie că ai întîrziat la masă], dar, pe de altă parte, caracterul adecvat al unei conversații telefonice privind evenimentele distanțate de vorbitor [Oh, tocmai ai ajuns la spectacol? A început de 15 minute, nu-i așa? Ai întîrziat]. În plus, mulți semanticieni generativiști ar vrea să înțeleagă cum se face că a spune: „El a ajuns acolo la ora 2. Îl așteptam să vină la 3. Trebuie că a întîrziat", în mod sincer, implică faptul că vorbitorul consideră sosirea înainte de vreme o întîrziere (ceva care, incidental, ar putea fi destul de acceptabil în lumea „trăirii inverse" din „Alice în oglindă" care va fi discutată mai jos).

Chomsky a respins în mod explicit încorporarea unei teorii a capacității de întrebuințare a limbii în cadrul gramaticii transformaționale — în starea actuală de dezvoltare (1972:119). Acest refuz de a analiza condițiile de adecvare ca parte din competență mai mult decît dintr-o performanță individuală, nesistematică, provine nu numai din concepția lui Chomsky conform căreia noi cunoaștem prea puțin despre funcționalitate și sens pentru a le încorpora cu folos într-o teorie lingvistică, ci și din opinia sa că gîndirea (raționalizarea propozițională) mai mult decît comunicarea este prima funcție a limbajului (vezi Chomsky, 1966). Aceasta a făcut ca gramatica transformațională să fie relativ limitată în aplicarea ei la studiul literaturii. Interesul semanticienilor generativiști pentru limbă ca mecanism comunicativ, și de aici ca un sistem avînd toate condițiile importante de adecvare la uz, dă un nou impuls relației dintre lingvistică și literatură.

Modelul semanticii generative așa cum e dezvoltat de G. Lakoff (1971 a, b) include un set de structuri logice care specifică conținutul cognitiv fundamental al limbii, precum și un set de condiții de adecvare care pot fi și ele exprimate ca structuri logice în gramatica abstractă, dar care nu au, ele însele, nici o formă evidentă. Aceste condiții de adecvare reprezintă ceea ce este admis sau presupus, pe cînd ceea ce este afirmat intră în structura logică[3]. „Este evident că el este un agent FBI" — afirmă evidența și implică faptul că el este într-adevăr un agent, pe cînd „Este posibil ca el să fie un agent FBI" afirmă probabilitatea, dar nu implică nimic despre adevărul că el este agent. Regulile sînt seturi de derivări implicînd cuplări de structuri logice cu condiții de adecvare care generează (specifică) în ultimă instanță reprezentări fonetice de suprafață ca în Fig. 1.

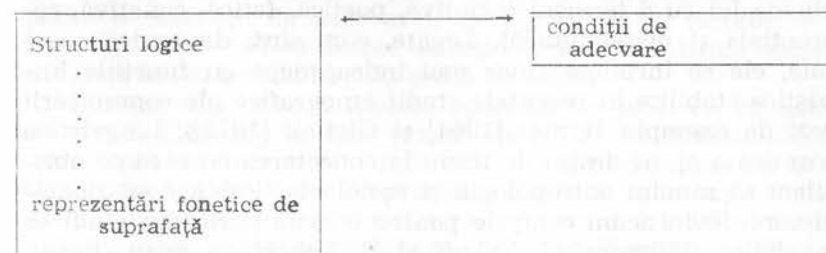


Fig. 1.

De exemplu, pentru interpretarea lui *You must be late* ca „You are required to be late" [Ți se cere să întîrzii] am putea găsi o cuplare ca aceasta:

SL: Îți ordon să faci X după un timp Y
CA: Vorbitorul are autoritate
Ascultătorul poate să acționeze cum i s-a specificat
Se așteaptă de către ceilalți ca ascultătorul să facă X înainte de timpul Y

Este imperios necesar ca ascultătorul să facă X după un timp Y.

Dată fiind necesitatea imperioasă, manifestarea ordinului abstract va fi *You must be late* ca opus lui *Întîrzie!* sau altor forme mai politicoase de comandă cum ar fi *Would you mind being late?* [„Ţi-ar plăcea să întîrzii?"].

Astfel de afirmaţii operează distinct în domeniul discursului. Dincolo de aceste observaţii mai degrabă elementare, care au de-a face în primul rînd cu structura rolului social şi constrîngerile minimale asupra înţelegerii literale, semantica generativă este menită, cel puţin teoretic, să meargă mult mai departe. Fillmore [1972], de exemplu, propune ca o gramatică să includă funcţiile potenţiale ale comunicării: fie 'fatică' (gestuală — ca „ce mai faci" spusă fără a aştepta un răspuns), 'emotivă' (exprimînd viaţa şi atitudinile interioare), 'reactivă' (cauzînd reacţii, aşa cum fac cicălirea, insulta şi altele), 'referenţială' (propoziţională) şi 'poetică'. Aceste funcţii amintesc de cele ale lui Jakobson (1960), dar nu sînt neapărat limitate la schema lui cu 6 termeni (emotivă, poetică, fatică, conativă, referenţială şi metalinguală). Legate, cum sînt, de contexte sociale, ele se înrudesc chiar mai îndeaproape cu funcţiile lingvistice stabilite în recentele studii etnografice ale comunicării (vezi de exemplu Hymes [1964] şi Giglioli [1972]). Lingvistica teoretică a ajuns destul de tîrziu la conectarea cu ceea ce obişnuiam să numim antropologia şi sociologia limbii, două domenii care devin acum centrale pentru o bună parte din gîndirea lingvistică. Fillmore, G. Lakoff şi R. Lakoff au cerut, totuşi, teoriei lingvistice, în general, şi semanticii generative, în special, să dea seamă de domeniile mai largi ale discursului văzute din unghiuri sociologice, precum şi de cele filozofice şi psihologice îmbrăţişate de gramatica transformaţională. Prin urmare, semantica generativă încorporează în mod necesar teoria actelor vorbirii (concepţia că rostirile constituie acte, cum ar fi ordinul, promisiunea, afirmaţia, şi altele, în condiţii de adecvare date)[4]. Mai mult, ea atribuie inevitabil valori de adevăr enunţurilor şi astfel conexiuni de valori de adevăr între parafraze şi aşa mai departe, prin urmare oferă o evaluare atît a parafrazei (parţiale) cît şi a relaţiei între „conţinutul cognitiv" şi structura de suprafaţă pe care o urmăreşte Fowler.

O primă privire asupra semanticii generative ar putea sugera faptul că ea oferă un model exclusiv pentru criticii adepţi ai 'Noii Critici', cum o defineşte Fowler (adică criticii care pledează pentru teza că orice diferenţă de expresie implică o diferenţă de sens), întrucît ea asigură teoretic un set unic de derivaţii pentru fiecare structură de suprafaţă (o combinaţie unică de structuri logice şi condiţii de adecvare). Totuşi, distincţia făcută între structurile logice şi condiţiile de adecvare este exact felul de distincţie folositoare „stilisticienilor" în sensul lui Fowler, pentru că ea poate da seamă de conţinut (structură logică) şi de formă (expresie, într-o conjunctură specifică de structuri logice şi condiţii de adecvare). Parafraza, în măsura în care apare, este o funcţie a aceloraşi structuri logice; parţialitatea ei este o funcţie a gradului de diferenţă între condiţiile de adecvare. Astfel *Be late! [Întîrzie!]* şi *You must be late* [Ţi se cere să întîrzii] sînt parafraze parţiale. Cu acest model avem posibilităţi interesante de a vorbi atît de selecţie de conţinut (adică de structuri logice), cît şi de selecţie de context (adică de condiţii de adecvare); totuşi, cel puţin teoretic, este irelevant dacă vorbim despre selecţie de formă, întrucît aceasta e determinată de combinaţia unică de selecţii.

Într-un sens, criticii literari operează de mult cu un astfel de model. Genurile au fost văzute, de obicei, ca sisteme idealizate implicînd un anumit conţinut, în condiţii de adecvare date. Concepţia lui Aristotel despre tragedie este în esenţă o afirmare, bazată pe probe empirice, a conţinutului ideal al tragediei (de exemplu ceea ce latinii vor numi 'Fortuna labilis') şi a unor contexte ideale (de exemplu personajele în poziţie nobilă). Cu toate acestea, limbajul unei opere literare nu a fost, în mod normal, discutat în aceşti termeni, cu excepţia unor afirmaţii mai largi asupra caracterului adecvat al stilului 'înalt' (formal) pentru personajele tragice şi al stilului 'jos' (colocvial) pentru cele comice. Ceea ce permite semantica generativă este o extensiune a acestei abordări la cele mai detaliate fapte de limbă.

Aşa cum autorii pot impune prin operele lor noi modele de genuri, în acelaşi fel ei pot impune noi 'convenţii' 'expectaţii' lingvistice. Tragediile lui Racine pot fi văzute ca deviind în anumite privinţe de la modelul lui Aristotel, dar consecvente cu ele însele. Cummings şi Joyce sînt adesea citaţi ca exemple

de autori care dezvoltă o limbă ce deviază de la normă și rămîne totuși consecventă intern. Trebuie să ai în vedere gramatica engleză pentru a le înțelege limba; totuși trebuie să apreciezi gramatica în cadrul operelor dacă vrei să le înțelegi. Semantica generativă poate să mînuiască ușor tipurile de sisteme parțial opuse, parțial suprapuse, ale operelor de acest gen.

Genul de model pe care îl discut favorizează firește anumite atitudini. Una dintre aceste atitudini este că o operă are o structură a sa, din care textul particular e doar un exemplu. Această atitudine derivă din noțiunea de gramatică generativă, al cărei scop este de a genera, adică de a specifica, sistemul internalizat [de reguli] pe care trebuie să-l cunoască un vorbitor pentru a putea înțelege și crea noi enunțuri. O gramatică este o formalizare a unui cod potențial; el este intrapersonal: în interiorul individului (sau grupului . . .) o enunțare individuală este un exemplu a ceea ce o persoană poate face cu acest potențial în actul vorbirii sau ascultării. Un poem este un anumit gen de rostire, cu condiții de adecvare proprii. Gramaticianul generativist va fi interesat nu atît de particularitățile ei, cît de potențialul din spatele ei. El ar dori să știe îndeajuns pentru a fi în stare să prezică mai multe rostiri de acest gen; aceasta ar putea explica 'trăirea' pe care o avem la un pasaj sau modul cum limba creează alți factori în operă, cum ar fi personajul. Astfel, o gramatică generativă consideră opera esențialmente ca pe obiect pentru care timpul nu are relevanță. Actul lecturii cere timp; experiența pe care noi o avem în legătură cu o operă este temporală; și tot așa este scrierea ei; poemul se întinde în spațiu, pentru că limba manifestată este ceva temporal, dar structura în sine este atemporală.

Interacțiunea, în experiența lecturii, între structura atemporală și actul temporal al lecturii pare a fi o temă dominantă în experimentele de poezie ale lui Cummings. Puține din poemele lui tîrzii au un început, mijloc și sfîrșit, în afară de cazul cînd sînt citite cu voce tare. Experiența vizuală, fiind mult mai puțin lineară decît cea orală, și adesea predominant globală, este crucială în înțelegerea multor poeme ale sale. Pentru semanticianul generativist fiecare poem se caracterizează printr-o astfel de interacțiune, nu vizuală, ci internă, în virtutea faptului că este un text, cu alte cuvinte, o manifestare specifică a unui tipar generalizat.

Bineînțeles, nu fiecare operă este o structură monolitică. A se considera de exemplu poemul lui Eliot „Rapsodie într-o noapte vîntoasă". Conflictul psihologic între memorie și expe-

riență imediată în mintea poetului este reflectat de două structuri destul de diferite, gramatica memoriei și 'gramatica lanternei'. Ce este important în 'gramatica lanternei' este că verbele de acțiune și adverbele direcționale sînt atît de frecvente încît totul pare în mișcare, mai ales unele părți individuale ale corpului: „colțul ochiului ei / se răsucește ca un ac încovoiat; Ea zîmbește în colțuri . . . Mîna ei răsucește un trandafir de hîrtie". Totuși, în gramatica memoriei există imagini statice exprimate de substantive cuplate cu adverbe locative: „O creangă răsucită pe plajă . . . O primăvară sfărîmată într-o curte de fabrică . . . praf în adîncituri / Miresme de castani pe străzi". Aceste imagini statice distribuie un înțeles specific acelor puține verbe care apar în partea de memorie și care sînt de obicei verbe de acțiune: „Amintirea vine a mușcatelor uscate, fără soare" — desigur ea de-abia dacă vine activ, dar faptul se produce. Cele două gramatici sînt complementare, fiecare folosind lexiconul celeilalte după structura proprie („that smells of dust and eau de cologne" [care miroase a praf și eau de cologne] cu *'a mirosi'* ca verb aparține gramaticii lanternei; „female smells in shuttered rooms" [mirosuri femeiești în camere cu obloane trase], unde *smell* ca substantiv [mirosuri] aparține gramaticii memoriei)*. A cincea strofă oferă o paradigmă superbă în consecvența ei pentru contrastul urmărit[5]:

E ora trei și jumătate,
Lampa a sfîriit.
Lampa a bolborosit în întuneric.
Lampa surd a vuit;
„Privește luna,
La lune ne garde aucune rancune,
Ea sclipește un ochi plăpînd,
Zîmbește în colțuri.
Ea netezește părul ierbii.
Luna și-a pierdut memoria.
Urme de vărsat de vînt îi crapă fața,
Mîna ei răsucește un trandafir de hîrtie,
Care miroase a pulbere și *eau de Cologne,*
Ea e singură
Cu toate miresmele vechi ale nopții
Care-i trec mereu prin craniu".
Aducere-aminte vine, a mușcatelor
uscate, fără soare
Și pulbere-n adîncituri,

Miresme de castani pe străzi
Mirosuri femeiești în camere cu obloane trase,
Și-n coridoare țigări
Mirosuri de cocktail în baruri.

Adesea subgramaticile nu sînt atît de acut contrastate. O situație mai tipică este aceea în care un gen diferit de limbaj este utilizat pentru contextele diferite în care un personaj apare sau se vede pe sine. Au existat multe discuții în jurul lui „*Moll*" a lui Defoe din „Moll Flanders". Este ea inconsecventă? este un personaj ironic? cum trebuie să interpretăm imaginea ei despre sine? Una dintre posibilele abordări în rezolvarea acestor probleme este să cercetăm limba pe care ea o folosește și să considerăm cu atenție posibilitatea unor sub-sisteme diferite care operează dînd indicii despre modul cum ea se percepe în diferite roluri. Unul dintre cele mai remarcabile lucruri despre Moll este 'umanitatea' ei — dorința ei de a spune ceea ce poate că mulți oameni gîndesc, dar caută să ascundă. Această onestitate coexistă cu o viziune optimistă asupra vieții ca suită de evenimente. Nimic nu este cauza a nimic altceva. Ea făptuiește lucruri, nu ca un responsabil, ci pur și simplu ca un făptuitor, excepția este cînd ea fură; actul ei inițial de hoție, sprijinit ca de obicei de ceea ce ea consideră o forță exterioară (diavolul, cum o numește), face ca actele următoare să fie mai ușoare și astfel își începe ea, premeditat, voluntar, cariera de hoț. Dar în tot restul timpului ea este diferită:

„Și astfel, eram ca și cum aș fi fost într-o lume nouă, și începeam acum să doresc tainic să nu-mi fi adus deloc soțul *Lancashire* din Anglia.

TOTUȘI, nici această dorință nu era pe deplin venită din inimă, pentru că îmi iubeam soțul *Lancashire* întru totul, așa cum făcusem cu-adevărat de la început; și el merita să fac pentru el tot ceea ce un om ar fi meritat, în afară de asta, bineînțeles"[6].

Acest pasaj este o cheie pentru personajul Moll. Ea își exprimă sentimentele și imediat apoi se pune la adăpost de riscuri, iar eschivările ei au un anumit scop — să o pună într-o lumină mai bună, să o facă să apară ca o doamnă, să o facă să pară ispășită. Moll nu e pasivă — nu există practic nici un verb pasiv asociat cu ea —, totuși nu e activă decît atunci cînd fură. Ea ESTE și ARE. I se întîmplă lucruri, deci e avantajată; are calități și aceste calități îi modelează viața; are opiniile altora pe care le ia drept pozitive și care echivalează cu

recunoașterea că ea este o doamnă. Este uimitor, de exemplu, că în descrierea primei ei tinereți, la începutul cărții, ceilalți acționează mereu, în timp ce EA are calități. Doamna cu care stă trimite după Moll; profesorii predau franceză, dans și muzică; fratele mai mare făurește planuri, urcă în goană scările și o strînge în brațe; totuși Moll învață, are toate avantajele educației, pe care ar fi putut s-o primească dacă ar fi fost o doamnă, are o părere bună despre sine și pretinde că e mai frumoasă decît cele două surori. Dacă recunoaște că a făcut ceva, se eschivează apoi imediat: „Am cîntat mai bine, adică, am avut o voce mai bună"; . . . „M-am zbătut să scap, dar n-am făcut-o nici pe asta ca lumea". Către sfîrșitul cărții, cînd ea este în Newgate, avem din nou această imagine a lui Moll ca receptacol, derivîndu-și caracterul și moralitatea de la alții (sau ceea ce crede ea că ceilalți așteaptă), precum și din propriile ei calități obiective, exteriorizate. În afara contextului cărții, pasajul pare ilogic. Moll este în cea mai neagră mizerie, totuși „atît de firesc mulțumită și naturală în acel loc, de parcă m-aș fi născut într-adevăr acolo". E încovoiată de vină, în cea „mai completă mizerie de pe pămînt, totuși n-aveam nici o grijă, nici o teamă, nici o durere". Dar în cadrul cărții întregi și al interpretării caracterului lui Moll, așa cum propusesem, acest pasaj e pe de-a-ntregul consecvent. Ceea ce operează aici este disjuncția între ceea ce Moll crede că ceilalți consideră o condamnare (agonia spiritului, de aici pierderea calităților ei de doamnă) și propria ei percepție a mizeriei. Pentru ea, adevărata mizerie nu este faptul că ignoră partea bună a sufletului ei, ci faptul că ea uită să-și joace rolul de doamnă: „Abia de-am mai păstrat obiceiurile și manierele bunei educații care pînă acum îmi însoțeau mereu conservația". În această privință ea este diferită de eul ei de mai înainte, dar, probabil, deoarece vorbește în carte în starea ei de izbăvire, nu dă nici un semn de schimbare a modului concret de folosire a limbii în acest moment. În toate celelalte ea e la fel ca la început, combinînd neingenios „*have*" — *a avea* — cel al pasivului, al cauzării, cu *a avea* al concomitenței (tocmai se-ntîmplă să fie în prezența cuiva) și cu *a avea* al posesiunii, așa cum este foarte evident în pasajul următor (am subliniat verbul principal *a avea* pentru a pune în lumină problema în discuție):

„*Aveau* o povară de vină asupra mea îndeajuns de grea ca să scufunde orice creatură ce-ar mai *avea* încă puțină putere de reflecție, și-ar *avea* o înțelegere deasupra celorlalți a fericirii acestei vieți sau a mizeriei alteia, deci *am avut* într-adevăr

remuşcări la început, dar nu căinţă; acum nu mai *aveam* nici remuşcări, nici căinţe; *aveam* acuzaţia unei crime asupra mea, pedeapsa căreia era prin lege moartea; dovada atît de evidentă. încît nu mai avea nici un rost să-mi pledez nevinovăţia; *aveam* numele unei vechi contraveniente (criminale) astfel încît n-*aveam* nimic de aşteptat decît moartea în cîteva săptămîni, nici n-*aveam* nici un fel de gînd de scăpare, şi cu toate astea o stranie letargie a sufletului mă stăpînea, n-*aveam* nici o grijă, nici o teamă, nici o durere, prima surpriză trecuse"[7].

Contrastînd gramatica percepţiilor lui Moll despre sine, atît de plină de verbe ca *a avea*, nici active, nici pasive, cu cea a percepţiei celorlalţi, atît de plină de verbe de acţiune, putem da o interpretare coerentă romanului. Fără îndoială analiza prezentată aici este surprinzătoare pentru oricine care a citit dizertaţia lui Dill, „*O analiză a cîtorva aspecte ale stilului prozei lui Daniel Defoe*" (1965). Un calcul statistic al verbelor din unele pasaje selectate din Defoe îl determină pe Dill să spună că „verbele exprimînd acţiune constituie peste 80% din totalul verbelor" (1965:30): „. . . Dacă stilul lui Defoe nu e marcat de gîndire, el este caracterizat de proporţia şi gradul de acţiune din el" (1965:51). Aceasta poate fi adevărat dacă tratăm „Moll Flanders" ca roman monosistematic şi, simplu, numărăm verbele. Dar asta nu spune nimic despre caracterul lui Moll, pentru că nu admite sisteme coexistente şi nu se interesează de contextele particulare în care diferite tipuri de verbe sînt folosite.

Abordarea structurală pe care tocmai am descris-o favorizează, firesc, o atitudine specială faţă de ceea ce numim în mod obişnuit: devianţă. Thorne (1965, 1970), folosind un model transformaţional, a arătat că un lingvist poate şi trebuie să indice sistematicitatea din spatele devianţei. Totuşi el nu a lucrat cu conceptul de multistratificare. Ca urmare, el privea poemul lui Cummings *anyone lived in a pretty how town [fiecare trăia într-un orăşel aproape cum]*, ca avînd o structură a lui, cu reguli proprii, de exemplu, complementul NP are o structură *Timp+Verb* ca în *he sang his didn't he danced his did*, derivînd din 'limba naturală' şi în particular din 'engleza comună', dar fără să coexiste întocmai cu ele. Cred că e necesar să insist asupra faptului că limba poemului lui Cummings coexistă cu gramatica engleză *în* poem. Totuşi sistemele coexistente nu sînt în mod necesar de aceeaşi greutate. Cîteva proprietăţi ale sistemului literar pot să predomine asupra celor din vorbirea comună, ca de exemplu selecţia timpului. În 'vorbirea comună' am spune „The reminiscence *is coming* of sunless dry geraniums", dar asta ar fi greşit în poemul lui Eliot „Rapsodie într-o noapte vîntoasă", pentru că poezia lirică are propriul ei sistem de timpuri, pe care-l acceptăm convenţional[8]. Acceptăm convenţia că distincţiile de tipul animat — inanimat nu sînt menţinute, în basme, că sînt transformate, în alegorii, şi aşa mai departe; dar nu acceptăm drept convenţionale astfel de structuri sintactice particulare ca cele ale lui Cummings: „my father moved through dooms of love / through sames of am through haves of give" [tatăl meu trecea prin sentinţe de dragoste / prin aceiaşi sînt prin am ai lui dau][9]. O parte din plăcerea noastră în experienţa literară provine din interacţiunea 'expectaţiilor' noastre cu cele constituite de autor. Evident, unii autori au fost mai interesaţi decît alţii să manipuleze această interacţiune; alţii au minimalizat-o. Cei care au considerat aşa-numitele retractări medievale, cum ar fi refuzul vieţii lumeşti de către Capellanus la sfîrşitul „Artei iubirii galante" ca fiind schimbări inconsecvente, înşelătoare ale inimii, nu sînt desigur sensibili la conştiinţa acută în timpurile medievale faţă de seturile diferite de condiţii de adecvare, diferite nu numai pentru adresare şi seducere a doamnelor de variate ranguri, ci şi pentru viaţa trupului şi a spiritului. Capellanus nu face decît să construiască două lumi bine cunoscute publicului medieval şi să le opună una alteia în cadrul operei. Alţi autori vor construi o lume relativ nouă şi o vor opune expectaţiilor publicului. În secolul XVIII 'convenţiile' lingvistice includeau structuri de enunţuri elegant echilibrate, cu începuturi şi sfîrşituri evidente, iar expectaţiile literare asupra structurii de intrigă cereau concentrare asupra consecutivităţii evenimentelor mai mult decît asupra mijloacelor narative, ca schimbările de timp şi spaţiu. Shklovsky spunea că „metoda tipică [a lui Sterne] este de a proceda la dezvăluirea mijloacelor literare; forma există în sine şi nu are nici o motivaţie ulterioară" (Shklovsky, 1968: 66). Prim-planarea, într-un roman ca „Tristam Shandy", a motivului, mai mult decît a episodului, faptul că Sterne utilizează enunţuri neterminate, potenţial infinite, caracterizînd calitatea deschisă a vieţii şi infinitatea de conexiuni, se află în evident conflict cu normele secolului XVIII. Dar plăcerea noastră de acum, aşa cum trebuie să fi fost şi atunci, constă în coexistenţa AMBELOR sisteme în acelaşi timp: normele lui Sterne şi cele ale scriitorilor obişnuiţi ai secolului XVIII.

În mod similar, dacă considerăm „Alice în oglindă" a lui Carroll şi mai ales capitolul V („Lînă şi apă"), găsim reţele de

tipare diferite care coexistă. Există lumea logicii occidentale întruchipată în Alice. Şi lumea oglinzii Reginei Albe, lumea de „trăire inversă". Supoziţia noastră iniţială este că a trăi invers ar implica reversibilitatea timpului, chiar şi enunţuri răsturnate, de fapt genul de imagini reflectări pe care Alice le găseşte în cărţi-oglinzi, care trebuie ţinute în faţa oglinzii pentru a fi pe înţelesul nostru în lumea noastră. Dar această idee pe care o avem despre trăirea inversă este contrabalansată de cea concretă pe care Regina o descrie şi la care reacţionează. În vinieta particulară a lumii oglinzii pe care o creează în capitolul V, Carroll omite pur şi simplu două condiţii de adecvare şi această omisiune coexistă cu presupoziţia noastră tacită că ele trebuie să opereze în oricare lume pe care o cunoaştem. Prima condiţie de adecvare pe care o omite implică capacitatea noastră de a proiecta acest *acum* al rostirii într-un punct pe linia timpului viitor astfel încît dacă spun „there is always jam tomorrow" [Întotdeauna este carambol mîine], va exista un punct (moment) cînd mîine va fi azi. Cealaltă condiţie implică concepţia noastră de cauzalitate şi mai ales cauză şi efect ca fundamentate în timp, adică dacă efectul de durere e simţit, ceva trebuie că s-a întîmplat mai devreme pentru a cauza acea durere. Dar în lumea 'trăirii inverse' mîine nu devine niciodată azi şi cauza nu trebuie să preceadă efectul, deşi poate să o facă.

O întrebare interesantă, în legătură cu pasajul Alicei, este cum se face că noi înţelegem lumea oglinzii cînd aceasta pare atît de diferită de a noastră? Avem de-a face numai cu un nonsens sau exploatează Carroll o capacitate lingvistică pe care o avem cu toţii?[10] Oare a fost Carroll consecvent pentru că nu a răsturnat totul, sau este atent pînă la cele mai mici detalii, selectînd cele mai frapante şi interesante lucruri din punct de vedere filozofic pe care le poate cineva imagina într-o lume răsturnată? Regina spune că unul din avantajele 'trăirii inverse' este că memoria funcţionează în ambele sensuri; cea a lui Alice funcţionează numai înapoi (înapoi faţă de lumea trăirii inverse — un truc în matematica dublei negaţii):

„A trăi invers!" Alice repetă cu mare uimire. „N-am auzit niciodată de un asemnea lucru!"

„— dar există un mare avantaj în asta, că memoria lucrează în ambele sensuri".

„Sînt sigură că a *mea* merge într-un singur sens" remarcă Alice. „Nu-mi pot aminti lucruri înainte ca ele să se întîmple".

„E un fel de memorie săracă cea care lucrează numai înapoi" remarcă Regina[11].

Evenimentele apar într-o succesiune care pare într-adevăr reversul a ceea ce am aştepta în 'lumea normală'; mesagerul regelui e în închisoare, fiind condamnat, dar procesul nu începe decît miercurea viitoare. După nişte discuţii despre moralitatea pedepsirii, care jonglează cu ideea superiorităţii morale, versus personale, ne reîntoarcem la secvenţa de evenimente. Regina ţipă, îşi strînge şalul, broşa se desface, ea o apucă, îşi înţeapă degetul. Succesiune normală pentru înţeparea degetului, dar anormală pentru ţipăt. Cu alte cuvinte, lucrurile merg în ambele sensuri. „Acum înţelegi cum se-ntîmplă lucrurile aici?"[12] — nu într-un fel, ci în două. Dacă Carroll nu a făcut o eroare de secvenţionare, a fost el oare neglijent în folosirea inversiunii? Nu cred. Există destule probe că relaţiile temporale sînt lingvistic concepute ca plasare a evenimentelor pe o linie a timpului, adică, prindere a timpului şi localizare a lui faţă de o axă (aceasta trebuie să fie cea a timpului rostirii, ea ar putea de asemenea să fie o axă relativă faţă de momentul vorbirii). Cele mai multe cuvinte temporale ale noastre derivă din cele spaţiale *(la, în, pe, sub, peste)*, chiar şi cele care par pur temporale, ca *pînă la*, provin din locative. Spaţiul este multidirecţional, dar timpul fizic nu este. Acesta merge într-o direcţie unică inexorabilă, înainte. Totuşi, lingvistic, timpul este o relaţie spaţială specializată; timpul real unidirecţional e tratat ca spaţiu şi subsumat firesc spaţiului multidirecţional. Este inclus în spaţiu, nu viceversa, precum scurtimea e inclusă în lungime (întrebăm cît de lung e ceva; dacă este scurt de 3 incii, îi lipseşte ceva), şi aşa cum 'have' [a avea] este inclus în 'give' [a da] în poezia lui Cummings *[tatăl meu a mers prin sentinţe de dragoste / prin aceiaşi sînt prin am ai lui dau]* (trebuie să ai pentru a putea să dai). *A avea* şi *a da* nu sînt opuse, sau antonime, ci perechi în care al doilea termen îl include pe primul; *scurt* şi *lung* nu sînt nici ei opuşi; nici timpul şi spaţiul nu sînt. Dacă *lung* şi *scurt* sînt neutralizate, adică, calitatea specială de scurtime ca necorespunzînd normei este neglijată, rămîne măsurătoarea orizontală (lungimea); dacă timpul şi spaţiul sînt neutralizate, adică, dacă calitatea specială de unidirecţionalitate a timpului este neglijată, rămîne multi-directionalitatea (se poate merge în ambele sensuri). În mod similar, considerăm că din perechea temporal orientaţională *înainte* şi *după*, *înainte (în faţa)* este termenul inclusiv (e folosit în mai

multe contexte și înțelesul său e generalizat la *după* în prima fază a însușirii limbii). Astfel linia timpului este tratată ca asimetrică în engleză (ca în majoritatea limbilor, dealtfel). Răsturnînd valoarea lui *înainte/în față* vs. *după/în spate*, Carroll a făcut ca termenul negativ *în spate* să fie cel inclusiv, dar a menținut asimetria astfel încît să includă în față și memoria să poată lucra în ambele sensuri. Deci ceea ce a făcut Carroll a fost să neutralizeze timpul față de spațiu, și neutralizarea e ceva construit chiar în limbă (Greenberg, 1966). Mai mult, el a creat un termen orientațional neutru.

Copiii învață termenii spațiali înainte de a-i învăța pe cei temporali. Tot ei folosesc membrul inclus al perechii pentru membrul care include, deci folosesc *scurt* cu sensul de *lung*, *după* cu sensul de *înainte* (adică cu înțelesul de 'plus prior'); mai tîrziu ei își dezvoltă ideea de posterioritate și folosesc corect *după* (Clark, 1973). Numai atunci, incidental, ei încep să plaseze evenimentele pe o axă a timpului care nu este determinată numai de ei; numai atunci ei pot proiecta axe temporale și vedea că carambolul de mîine va deveni într-adevăr carambolul de azi. Chiar mai tîrziu, de obicei nu înainte de 6 ani, adeseori și mai tîrziu, ei conceptualizează că succesiunea și cauzalitatea se întrepătrund (Ferreiro și Sinclair, 1971). Astfel, lumea Reginei este aproximativ lumea unui copil de 2 ani care a prins conceptul de spațiu și un concept de timp altul decît momentul vorbirii, dar care nu poate imagina încă o linie temporală în care axele să poată fi manevrate sau evenimentele să se poată subordona unul altuia, și bineînțeles fără a se cauza unul pe altul. Nu e de mirare că putem înțelege această lume. Ea este mai mult decît joc de cuvinte sau jocuri logico-matematice (Sutherland, 1970). Mergem înapoi spre procese lingvistice mai timpurii și idei de bază asupra limbii, genul de procese la care recurgem cînd învățăm limba ca adulți sau cînd prezentăm limbile într-o situație 'pidgin', unde nimeni nu cunoaște limba celuilalt și simplifică după principii foarte generalizate și universale (Traugott, 1973). Numai Alice este prea puțin imaginativă ca să înțeleagă, atît de fermă în suprimarea proceselor ei lingvistice naturale, atît de consecvent fermă în înăbușirea impulsurilor ei naturale în general, încît apare mai degrabă pedantă; nu ne așteptăm desigur ca ea să exceleze în însușirea limbii; și nici n-ar fi un elev bun într-o clasă de literatură, unde abilitatea de a se adapta la context este de o importanță covîrșitoare.

OBSERVAȚII CONCLUSIVE

În concluzie, imaginea literaturii favorizată de semantica generativă este aceea că literatura este un tip special de discurs, cu propriile lui constrîngeri, suprapunîndu-se peste alte genuri de discurs care își au *propriile lor* constrîngeri.

Modelul generativ-semantic schițat mai sus poate fi ușor extins pentru a cuprinde discursul literar ca în Fig. 2.

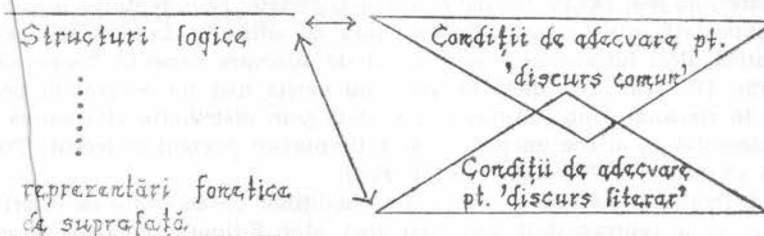


Fig. 2.

Cîteva dintre condițiile de adecvare pentru discursul literar, cum ar fi regulile de conversație (Gordon și Lakoff, 1971), intersectează cu cele ale altor feluri de discurs: altele, ca regulile pentru anumite genuri sau regulile de folosire a timpurilor în poezia lirică, nu se intersectează, dar ambele seturi de reguli coexistă în cadrul unei opere. Pentru semanticianul generativist, studiul literaturii este studiul unei interacțiuni complexe a condițiilor de adecvare a limbii epocii autorului, a genului de discurs literar, a lumii pe care o construiește autorul, și a interacțiunii dintre acestea și explicațiile noastre în *acest* moment din timp cînd încercăm să stabilim o teorie a operei autorului. Aceasta ar părea mult prea mult de formalizat, dar a face mai puțin ar însemna doar o umbră bidimensională a sarcinii pe care o avem de îndeplinit. Principiul adecvării contextuale stă la baza competenței noastre sociale (incluzînd pe cea lingvistică) (Makkai, 1971). Dacă nu ne adresăm nouă înșine pentru a da seama de această capacitate pe care o avem ca ființe umane, oricît de complex ar fi modelul ce ar rezulta, nu vom fi nicodată în stare să stabilim „baza solidă a studiului relațiilor dintre text și context în întregul proces de comunicare textuală (semiotică, lingvistică, estetică)", pe care teoreticieni ca van Dijk (1972a:31) și-au fixat-o drept scop.

NOTE

1. Această lucrare este versiunea mult amplificată a unei comunicări „Style as Networks of Appropriateness Conditions for Discourse"", prezentată la Philological Association of the Pacific Coast, San Francisco, 24—25 noiembrie 1972. Ea datorează mult unor discuţii fecunde cu John Traugott.

2. Dacă este accentuat ca „*You mûst be late*", enunţul este ambiguu; dacă însă e accentuat „*Yòu múst be late*", respectiv „*You mùst be late*", nu mai există desigur nici o ambiguitate; reprezentarea fonetică de suprafaţă este derivată din structura de adîncime în semantica generativă, deci întrebarea e ce condiţii de adecvare necesită fiecare derivaţie. [Pentru „You must be late" nu există nici un echivalent perfect în română. Ambiguitatea este evitată prin distribuţia alternativă a morfemului *să* şi conjuncţiei *că*, şi a timpurilor prezent şi trecut: *Trebuie să întîrzii* şi *Trebuie că ai întîrziat].*

3. Pentru o discuţie mai amplă a condiţiilor de adecvare de diferite feluri şi a reprezentării lor, vezi mai ales Fillmore & Langendoen (1971), Gordon & Lakoff (1971), G. Lakoff (1971a).

4. Vezi Austin (1962), Searle (1969, 1971) pentru dezvoltarea teoriei actelor de vorbire în filozofie; şi Ohmann (1971 a, b), Tanaka (1972), pentru cîteva discuţii în privinţa posibilelor aplicaţii la studii literare. [Cf., aici, secţiunea *Poetica ilocuţionară]*

* În engleză *smells* are statut dublu de verb şi substantiv — imposibil de tradus în română fără diferenţierile specifice — *a mirosi*, *mirosuri*.

5. T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays* (New York: Harcourt, Brace, 1952). [Textul subliniat apare în franţuzeşte în original]

6. Daniel Defoe, *Moll Flanders*, ed. by G. A. Starr (London: Oxford University Press, 1971), 335.

7. Defoe, 1971: 278—79.

8. E interesant de observat că cititorii sînt destul de inconştienţi de folosirea specială a timpului în acest poem; am avut dificultăţi la doi ani superiori în a-i face pe studenţi să comenteze structura temporală, atît de mult ei o iau ca atare. [Distincţia timpurilor prezent continuu şi prezent simplu din engleză nu se realizează *morfologic* în română. Totuşi valorile de prezent 'în timp' şi prezent atemporal se realizează lexical şi se distribuie în acelaşi fel ca şi în engleză, în limbajul obişnuit şi în poezia lirică.]

9. E. E. Cummings, 1954: 373.

10. O altă întrebare, la un nivel mai adînc, este cum înţelegem ficţiunea ca atare. Ohmann (1971a,b [aici, p. 190—194]) a argumentat că noi suspendăm condiţiile de adecvare asupra forţei 'ilocuţionare' (performative) a actului de vorbire. Această interpretare nu poate fi acceptată deoarece, în acest caz, nici o condiţie de adecvare pentru discurs nu s-ar aplica şi n-am înţelege nimic. Numai presupunerea că autorul este responsabil pentru adevărul celor spuse de el trebuie suspendată, nimic altceva. Suspendînd această supoziţie, presupunem în loc că o operă este o operă de ficţiune, astfel încît toate condiţiile de adecvare pentru ficţiune sînt puse în joc [*cf. supra*, p. 74—76].

11. *The Complete works of Lewis Carroll* (London: Nonesuch), 180. [În engleză *backwards* are atît valoarea semantică de „înapoi", cît şi pe cea de „invers, răsturnat". — n.t.].

12. *Complete works of Carroll*, 183.

III

POETICA ILOCUȚIONARĂ

ACTELE DE VORBIRE ȘI DEFINIȚIA LITERATURII

Richard Ohmann

Sarcina acestui articol este de a încerca o definiție a termenului de „operă literară". Aceasta ar urma să fie și o definiție a „literaturii", dat fiind faptul că literatura este suma operelor literare reale (și posibile). Am în vedere sensul non-onorific al „literaturii", sensul obișnuit în uzul actual: *Oedipus Rex* și poemele lui Mrs. Sigourney, dulcea cîntăreață din Hartford, sînt literatură în același fel. Se poate vorbi despre opere literare bune, indiferente sau lamentabile. *Originea speciilor*, în schimb, nu este o operă literară în sensul subliniat, oricît de notabil ar fi stilul ei. În aceeași situație se află și *Declinul și căderea Imperiului Roman* sau *Autobiografiile* lui Yeats sau critica muzicală a lui Shaw. Fac distincție între literatură și *belles lettres* și cred că, oricare ar fi registrul de aplicații pe care oamenii îl dau termenului de „literatură", ei vor recunoaște limitele binecunoscute pe care le stabilesc. Uneori se utilizează termenul „literatură imaginativă" pentru a sugera ceea ce am eu în vedere.

Am speranța că definiția pe care o stabilesc va corespunde uzului în măsura specificată anterior — nu va fi excesiv de prescriptivă sau persuasivă — dar scopul meu nu este cel al lexicografului. Vreau o definiție care să penetreze în natura literaturii, mai degrabă decît să descrie pur și simplu sensul cuvîntului „literatură" din uzul comun. Pentru ceea ce mi-am propus eu, o definiție a literaturii trebuie să fie *clară*. Aceasta înseamnă, într-un cuvînt, că voi respinge aspectele banale și irelevante ale literaturii (faptul de a fi fost clasificate drept literatură de către un catalogator, ca să dau un exemplu ridicol), oricît de exact ar specifica ele denotația sau înțelesul termenului. La fel și cu definițiile înșelătoare; ele lasă nesatisfăcut impulsul care mă îndeamnă să întreb, în primul rînd, „ce este literatura?"

Aceasta sugerează o exigență pe care trebuie să o avem față de definiții în general: ca ele să nu distingă pur și simplu doar lucrul în chestiune de altele ci, anume, să-l repereze între alte lucruri printr-o modalitate care, într-un fel, să ofere înțelegerea. „Animal rațional" este o mai clară definiție a omului decît este „biped fără păr", deoarece aflăm mai mult despre om considerîndu-l animal, decît o facem punîndu-l în legătură cu alte bipede și pentru că a reflecta la ceea ce îi acoperă suprafața este mai puțin relevant decît a considera diferențele dintre capacitatea sa intelectuală și capacitățile celorlalte animale, inferioare lui. Vreau o definiție a literaturii care să fie pătrunzătoare prin remarcarea domeniilor celor mai apropiate literaturii și prin indicarea modalităților, a trăsăturilor ce o diferențiază de acestea.

Trebuie să admit acum că o astfel de definiție s-ar putea să nu existe. Poate operele literare formează un lanț, metaforic vorbind, cu fiecare din ele semănînd foarte mult verigile de la stînga și dreapta, dar diferind mai net de verigile aflate la distanțe mai mari, astfel încît veriga dintr-unul din *capete* să nu semene cu veriga opusă, din celălalt capăt, în nici o trăsătură semnificativă. În acest caz, o definiție a literaturii ar putea evidenția doar ceea ce Wittgenstein a numit „asemănări generice" — calități prezente în numeroși membri ai familiei și de obicei în anumite combinații, dar care, luate izolat, nu pot servi ca simbol criterial de apartenență. Charles Stevenson a susținut că întrebării „Ce este un poem?" trebuie să i se răspundă în acest fel, iar Paul Ziff a răspuns la întrebarea „Ce este o operă de artă?" într-un mod similar cu cel al lui Morris Weitz[1]. René Wellek și Austin Warren urmează îndeaproape aceeași poziție cînd vorbesc despre un număr de criterii: „Fiecare din ele descrie un aspect al operei literare, ... Nici unul nu e satisfăcător"[2]. În acest articol, am să încerc să eludez orice definiție care se bazează pe „asemănări generice". Voi presupune că conceptul de literatură este destul de bine delimitat și că există condiții necesare, cel puțin de un tip destul de vag, asociate acesteia. Voi încerca să determin aceste condiții, în final, într-o definiție de formă tradițională. Întreb, deci, care este genul proxim al literaturii și care sînt diferențele lui specifice.

Căutînd o vecinătate în care să plasez literatura, ar fi util de amintit două discipline cu care *studiul* literar este uneori echivalent. Chiar și la apogeul curentului New Criticism, numeroși critici literari mai considerau opera esențialmente o formă a istoriei, iar clasificarea e tentantă. Este un fapt că toate operele literare au fost scrise în trecut. Prin aceasta, ele intră în competența istoricului. Operele literare ne oferă printre cele mai profunde înțelegeri ale trecutului. Avem nevoie și de unele cunoștințe de istorie — cel puțin de istorie a limbii — pentru a face o critică literară decentă. Există însă două dificultăți care, luate împreună, descalifică istoria ca gen din care face parte, ca specie, literatura. Dacă trăsătura esențială a istoriei este preocuparea ei pentru trecut, atunci ea cuprinde faptele *tuturor* studiilor empirice: fiecare reacție chimică studiată pînă acum a avut loc în trecut. Pe de altă parte, dacă faptul distinctiv al istoriei este *curge-rea* sa — modul în care situațiile și evenimentele decurg unele din altele (iar acesta pare lucrul cel mai înțelept care se poate spune despre istorie!) — atunci literatura aproape că nu mai aparține cu nimic acestei provincii a hărții cognitive. Pentru consumatorii de literatură, o operă inspiră interes și afecțiune în bună măsură datorită unicității — trăsătură ce o individualizează de celelalte opere literare și o detașează în același timp de evenimentele nonliterare. În momentul în care cititorii percep cu adevărat operele literare ca o comunitate, acea comunitate tinde să fie atemporală. Nici cronologia sau cauza și efectul istoric, nici evoluția nu sînt aspecte particulare distinctive ale literaturii. Oricare ar fi afinitățile tradiționale dintre literatură și istorie, una nu o include pe cealaltă, excepție făcînd aspectele neconcludente.

Psihologia este un candidat mai bun. În ciuda evidentelor diferențe dintre psihologia profesionistă și studiul profesionist al literaturii, în mod constant — și invariabil, cred eu — critica gravitează spre psihologie. Coleridge, Richards și alți teoreticieni au sesizat legătura; majoritatea, nu. Critica aplicată este aproape întotdeauna critică psihologică, și pe bună dreptate. Un critic începe (logic vorbind) cu textul; dar textul în sine, fără fundalul sistemului *limbii*, nu este altceva decît semne pe pagini care reprezintă sunete. Iar locul geometric al sistemului limbii este în mințile vorbitorior ei. Textual, structurile și formele dintr-o operă literară pot *fi* doar forme — pot fi realizate ca forme — în mintea cuiva. Urmează că studiul literar este studiul structurilor mentale și că sensul obiectivității care poate fi dobîndit prin insistarea asupra operei „reale" și de aici, a operei-în-sine, este iluzorie. Cu toate acestea, vreau să resping psihologia ca gen al studiului literar și structurile mentale ca gen al operelor literare, mai întîi

pentru că genul este prea inclusiv — așa cum *entitate* este un gen prea cuprinzător pentru *moschee*. Convingeri, așteptări, percepții, amintiri, credințe, complexe: toate acestea sînt și structuri mentale și nu vom afla multe lucruri despre literatură dintr-o astfel de supra-abundență de vecinătăți.

Faptul că o operă literară este o structură mentală în virtutea ființării sale ca structură lingvistică îmi sugerează următorul pas. Printre alte multe lucruri care este o operă literară, ea este fără discuție (și în principal) un lucru făcut din cuvinte. În speță, este un *discurs*, în sensul cel mai larg al cuvîntului, care include toate segmentele de vorbire și scriere provenite fără întrerupere de la un singur vorbitor sau scriitor. Am să pornesc de la aceste trăsături extrem de simple ale tuturor lucrurilor și voi spune că discursul este genul literaturii. Procedînd atsfel, îmi rămîne doar sarcina de a distinge opera literară de alte tipuri de discurs, și cu această sarcină voi continua acum.

Din păcate, există tot atîtea posibilități de a aborda limba cîte există în abordarea literaturii astfel încît alegerea discursului ca gen al literaturii nu indică în mod automat setul de diferențieri. Pentru a aduce un strop de lumină, vreau să menționez șase aspecte ale limbii care au atras atenția teoreticienilor literari. Scopul meu nu este acela de a disputa caracterizările literaturii generate de cele șase accente — fiecare indică un scop sau o tendință izolată în discursul literar. Nici unul nu oferă însă tipul de criteriu pe care am decis să-l caut: unul care să ne permită să distingem o operă literară de un discurs nonliterar, fără să îngrădim și fără să lăsăm vreo margine, semn de suprapunere parțială.

I.

Cuvintele au capacitatea referențială (sau de a desemna, sau de a denota; diferențele aici nu au nici o importanță). Un teoretician literar care se concentrează asupra acestui aspect al limbii ar putea argumenta că în opera literară cuvintele nu referă, sau nu referă în modul obișnuit. Așa și Richards: „Numai referințele care sînt puse în anumite combinații superioare, speciale și complexe, astfel încît să corespundă modului în care lucrurile sînt în realitate solidare, pot fi fie adevărate, fie false, iar majoritatea referințelor în poezie nu sînt întrețesute astfel". Și, din nou: „Arta poetică furnizează cele mai

clare exemple ale acestei subordonări ale referinței de către atitudine"[3]. Nu e prea clar pentru mine ceea ce spune Richards, dar el cu siguranță spune că în arta poetică funcția referinței este diminuată, slăbită.

Există ceva adevăr în aceste afirmații, chiar și în forma lor cea mai simplă. Numele „Mr. Pickwick" este lipsit de referentul de tip obișnuit, standard, ca și „Brobdignag". Descrierea definită „arlechinul" din *Inima nopții* are un statut similar cu „prezentul rege al Franței"*. Chiar și pronumele demonstrativ „acela" din „Acela nu e ținut pentru oameni bătrîni" este detașat de linia obișnuită a referinței. Totuși, argumentul este insuficient în ambele direcții. Întîi, multe cuvinte din discursul obișnuit sînt lipsite de referință de genul celei postulate de această noțiune astringentă de referință. Am în vedere nu numai cuvinte sincategorematice ca „pentru" și nu numai bizarerii ca „himeră", ci cuvinte banale ca, de exemplu, „cutie poștală" în „Nu pot găsi o cutie poștală nicăieri în oraș." Apoi, multe cuvinte în literatură referă în modul cel mai obișnuit. Un roman începe „Erau cu toții la Charing Cross..." sau „L-am întîlnit pe Jack Kennedy în noiembrie 1946"[4], unde „Charing Cross", „Jack Kennedy", și „noiembrie 1946" își au referenții lor obișnuiți. Romancierul începe să-și făurească lumea lui imaginară *(as-if world)*, dar o face lăsînd cuvintele să indice lucrurile pe care le reprezintă în mod normal. Dificultatea de a distinge între modul referențial al cuvintelor în literatură și acela al cuvintelor din discursul normal prin utilizarea acestui simplu și relativ clar concept de referință, nu prevestește nimic bun pentru formulări mai complicate și mai vagi, ca cea a lui Richards.

II.

Un al doilea aspect al discursului este capacitatea acestuia de a transmite aserțiuni. Dacă ne fixăm atenția aici, putem să ne decidem asupra uneia din cele două definiții ale literaturii. Prima, provenind de la Platon, este că literatura este minciună. Acestei afirmații i s-ar putea răspunde că, dacă operele literare poartă într-un fel sau altul un conținut propozițional, atunci ceea ce ele implică sau asertează este adevărat uneori, alteori fals, alteori un amestec din amîndouă, alteori nici una din ele. Așa cum spune Northrop Frye, o definiție a ficțiunii ca falsitate conduce la absurditatea că „o autobiografie care

intră într-o librărie ar fi clasificată ca non-ficţiune dacă librarul îl crede pe autor şi ca ficţiune dacă ar crede că acesta minte. E dificil de văzut de cît folos i-ar fi o astfel de distincţie criticului literar"[5]. Remarca lui Frye rămîne la fel de justă şi dacă se substituie termenul de „literatură" cu „ficţiune". Falsitatea nu este o trăsătură distinctivă a literaturii.

Atenţia concentrată asupra calităţilor propoziţionale ale literaturii poate conduce la un al doilea set de diferenţiere. Teoreticianul poate spune, împreună cu Sir Philip Sidney, Frye, A. C. Bradley şi mulţi alţii, că „poetul nu afirmă nimic" şi, prin urmare, opera literară nu poate fi făcută răspunzătoare vis-à-vis de standardele veridicului. Pe acest considerent, construcţii aparent afirmative în literatură — şi, poate, toate poemele şi romanele —funcţionează ca pseudo-propoziţii, deposedate oarecum de puterea de a aserta. E de presupus că impedimentul se aplică nu numai aserţiunilor vizate despre Mr. Pickwick şi Brobdignag, dar şi unor propoziţii ca „E un adevăr universal recunoscut că un om singur în posesia unei averi bune trebuie să fie cu dorinţa de a avea o nevastă", şi „Toate familiile fericite sînt asemănătoare, însă fiecare familie nefericită este nefericită în felul ei deosebit, separat"[6].

Intuitiv, găsesc atractivă această poziţie, de vreme ce, într-un cuvînt, corespunde sentimentului meu că forţa romanului lui Jane Austen sau al lui Tolstoi nu depinde în mod direct de problema dacă familiile fericite sînt asemănătoare cu adevărat. Eu însă nu am dat de nici o modalitate de a valida această prezumţie. Ceea ce ar urma dacă am proceda aşa ar fi o specificare clară a condiţiilor în cadrul cărora au loc aserţiunile şi, deoarece voi încerca mai tîrziu o astfel de specificare, vreau să abandonez, pentru moment, problema dacă propoziţiile aparent aserţiuni fac cu adevărat aserţiuni în literatură.

III.

O mai largă capacitate a discursului decît aceea de a referi sau de a face aserţiuni este aceea de a avea un sens şi nu puţini au fost teoreticienii care au căutat specificul literaturii în tipul de sens pe care aceasta îl poartă. Beardsley este unul dintre aceia. El oferă o definiţie „semantică" a literaturii, după cum urmează: „putem spune că 'literatura' este definită corect

ca 'discurs cu un important sens implicit'"[7], adică sens prezentat indirect, „prin sugestie şi conotaţie". „Compus pe Westminster Bridge" a lui Wordsworth prezintă o descriere a oraşului liniştit în zorii zilei, dar poartă *implicit* un sens al atracţiei morţii, de exemplu. E adevărat, fără îndoială, că operele literare tind să exprime astfel de supratonuri, împreună cu un sens simbolic implicînd privelişti ale lumii, şi altele. Dar acestea nu vor conta ca şi criteriu distinctiv, din cel puţin două motive. Întîi, numeroase discursuri pe care nu am dori să le clasificăm drept literatură sînt bogate în sens implicit; d. ex., notele diplomatice, reclamele, duioasele conversaţii ale îndrăgostiţilor. Şi apoi, poate fi argumentat serios faptul că orice discurs are cel puţin cîteva sensuri implicite care sînt importante. Predispoziţia noastră de a descoperi şi de a insista asupra sensurilor implicite în operele literare — şi de a le considera importante — este o consecinţă a conştiinţei noastre că ele *sînt* opere literare, mai degrabă decît ceea ce ne spune că ele sînt ca atare. În general, pare lipsit de speranţă a căuta o definiţie garantată a literaturii, bazată pe trăsături speciale ale sensului. E clar că orice discurs nonliterar poate în principiu fi integrat unui discurs literar. Sensurile sale primare (sau toate?) ar rămîne aceleaşi. Orice schimbare în sensurile sale secundare sau în dorinţa noastră de a ne aştepta la acele sensuri ar fi *rezultatul* schimbării statutului şi nu cauza însăşi.

IV.

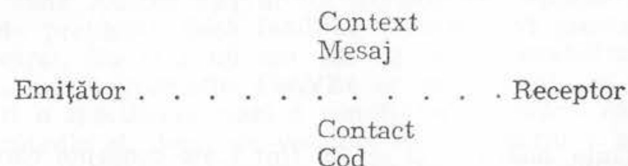
Referinţa, adevărul şi sensul sînt toate concepte care leagă discursul de realitatea non-lingvistică, fără vreo referinţă specială la scriitor sau cititor. Limba poate fi folosită pentru înfăptuirea unei varietăţi de *efecte* şi din acest aspect al limbii se naşte o frumoasă etichetă a teoriilor literare. Cea mai familiară — asociată cu Susanne Langer, Richards şi New Criticism — susţine că uzul distinctiv al cuvintelor în literatură este cel emoţional. Opera literară stîrneşte şi dispune de sentimentele cititorului şi, prin aceasta, diferă de opera discursivă sau ştiinţifică, ce se adresează în primul rînd convingerilor cititorului.

Foarte numeroasele realizări ale criticii aplicate lucrînd pe această premisă îi conferă acesteia o anume autoritate ca principiu euristic, dar nu este o soluţie şi pentru problema pe

care mi-am fixat-o. Orice discurs își are impactul său cu emoțiile cititorului sau ascultătorului, iar anumite discursuri nonliterare sînt probabil mai pline de încărcătură emotivă decît orice discurs literar. Sînt ușor de imaginat întruniri de grevă mult mai înclinate spre emoțional decît *Așteptîndu-l pe Lefty*, revendicări ale părinților de către copii mai emoționante decît *Tată, dragă tată, de dragul meu, întoarce-te acasă*, și așa mai departe. Pentru a generaliza argumentul, acele definiții ale literaturii care disting un uz caracteristic al limbii sau un efect al limbii asupra cititorului nu pot (ci doar intenționează) să indice o tendință a discursului literar, atît datorită faptului că efectele discursului literar se suprapun cu cele ale discursului nonliterar, cît și faptului că răspunsurile cititorului sînt extrem de variabile. Din același motiv, acele definiții ale literaturii care se sprijină pe noțiunea experienței estetice, indiferent de utilitatea lor, nu vor fi definiții de felul celor pe care le caut.

V.

Evenimentul comunicativ poate fi analizat în părțile lui constitutive. Cu Roman Jakobson, de exemplu:



Dată fiind o asemenea analiză, se poate pune întrebarea dacă în opera literară unul din aceste elemente primează în raport cu celelalte. Jakobson argumentează că o „orientare *(Einstellung)* spre MESAJUL ca atare, o centrare asupra mesajului în sine, este funcția POETICĂ a limbii"[8]. Este adevărat de fapt că cititorul unei povestiri sau al unui poem pare să-și simtă atenția atrasă de configurația verbală a textului, dar această „orientare" nu e deloc inevitabilă (și nici Jakobson nu susține că ar fi). Și, mai concluziv, o operă literară tinde să obțină o asemenea atenție *pentru că* noi știm că este o operă literară, mai degrabă decît să demonstreze ea însăși că este o operă literară prin captarea tipului adecvat de atenție.

VI.

Un aspect final al discursului care a părut criticabil multor teoreticieni literari este structura acestuia. Fiecare discurs este (mai mult sau mai puțin) structurat conform gramaticii limbii în care este scris sau rostit. Operele literare dezvăluie o structură cu mult în exces față de cea impusă de către gramatică; metrul și rima sînt exemple evidente. Pe acest fapt se bazează definițiile „formale" ale literaturii sau poeziei, acelea care au în vedere doar calitatea ordonată a textului în sine. (Prin aceasta, ele merg paralel cu acele numeroase încercări de definire a artei care insistă asupra integralității, totalității sau a simetriei operei.) Jakobson folosește această formulă: „funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării"[9]. În traducere, aceasta spune că o unitate lexicală pare să aibă importante relații de similaritate și contrast cu alte unități din cadrul discursului, mai degrabă decît că ele sînt legate numai prin sintaxă. În *Lingustic Structures in Poetry*, Samuel Levin lărgește această noțiune vorbind despre „cuplare" — apariția de forme semantic sau „natural" echivalente în poziții paralele — ca trăsătură caracteristică a artei poetice[10]. Dar în ciuda importanței repetiției, a variației și a modelării de orice fel în literatură, aceste clase nu delimitează clasa discursurilor pe care vrem să le numim „literatură", deoarece există atîtea cuplări, atît accidentale cît și intenționate, în orice discurs. Ar fi un sfat acceptat la mare disperare acela de a fi de acord cu o definiție a literaturii ca, să zicem, „discurs cu mai mult de douăzeci la sută de cuplări" și de a admite orice consecință care ar rezulta de aici. Prin aceasta nu am izola nimic asemănător cu o clasă naturală de opere literare.

Propunerile pe care le-am respins, dacă ar fi luate împreună, ar constitui o definiție rezonabilă și satisfăcătoare de tipul celor care specifică trăsături generice. Dacă o operă literară ca Henric V nu satisface criteriul referențial, în virtutea referinței constante la evenimente din lumea reală, ea este plină de neadevăruri, sensuri implicite, limbă ultrastructurată, și altele. Oricît de informativă însă poate fi o astfel de definiție, ea ar rămîne nesatisfăcătoare ca explicație a conceptului de „operă literară". Ar fi lipsită de o importantă generalizare, sînt convins: pentru că aproape întotdeauna e posibil de decis cînd un discurs dat este operă literară fără a recurge la sprijinul unei vagi intuiții și fără a face calcule complicate sau a

bate cap în cap criterii nenumărate. Conceptul 'literatură' nu pare a fi nici „anulabil" într-un mod particular și nici „liber-structurat" într-un mod particular. Pentru a explica un concept atît de ascuțit ca acesta s-ar putea încerca fie găsirea unei funcții sau a unui set de reguli care să definească literatura (așa cum gramatica definește conceptul de propoziție englezească), fie găsirea unui criteriu unic. Șansa de a găsi o „gramatică" a operelor literare este mică. Prin urmare, eu presupun existența unui criteriu unic, fie el subtil sau ascuns.

Ce știu atunci cînd știu că un anume discurs este operă literară? Enunțurile sînt probabil enunțuri englezești. Poate în ordonarea lor convențională există pentru mine ceva care le clasifică drept literatură. Aceasta ar explica ajustarea pe care o fac după ce ajung la capătul unei narațiuni descriptive, întorc pagina revistei și încep să citesc o narațiune ficțională.

Vreau să urmez această presimțire schițînd (și alterînd ușor) teoria actelor de vorbire a lui J. L. Austin, așa cum a fost ea amplu dezvoltată în *How to Do Things with Words*. Austin distinge trei tipuri majore de acte pe care le înfăptuiește cineva ca vorbitor.

1) *Acte locuționare*. În cel mai comun sens, a spune ceva *înseamnă* a face ceva, anume, a spune ceea ce se spune. Cu alte cuvinte, un vorbitor produce sunete (un scriitor așterne pe hîrtie simboluri grafice) care sînt corect ordonate, conform sistemului fonologic și gramaticii unei limbi particulare și care, în plus, poartă un sens conform regulilor semantice și pragmatice ale acelei limbi.

2) *Acte ilocuționare*. Dincolo de acestea, *în* spunerea a ceea ce spune, vorbitorul înfăptuiește un al doilea tip de act, în virtutea numeroaselor convenții pentru utilizarea limbii existente în comunitatea sa lingvistică. Spre exemplu, în scrierea a ceea ce tocmai am terminat de scris mai înainte, am înfăptuit actul de *a enunța* (a aserta). Aș fi putut, în schimb, înfăptui actul de a face o concesie, a pune o întrebare, a da un ordin, etc. Toate acestea sînt acte ilocuționare și, pentru a înfăptui vreunul din ele, trebuie să fac mai mult decît a vorbi (a scrie) pur și simplu într-o limbă dată. Trebuie să vorbesc în interiorul unui cadru de convenții și circumstanțe, și aceasta în conformitate cu niște modalități prescrise. Pot să înfăptuiesc cu succes actul locuționar de a scrie o propoziție imperativă englezească dar să ratez îndeplinirea actului ilocuționar de a

da un ordin — dacă, de exemplu, propoziția mea este „Abraham Lincoln, abrogă Proclamația Emancipării."

3) *Acte perlocuționare*. În sfîrșit, *prin* spunerea a ceea ce spun, înfăptuiesc în mod normal un al treilea tip de act. Pot să vă intimidez, să vă informez, să vă nedumeresc, să vă întristez, ș.a.m.d. *Am posibilitatea* să înfăptuiesc unul din aceste lucruri, sau pe toate, dar nu am nici o garanție. Actele perlocuționare includ consecințele vorbirii mele dar eu nu am decît un control limitat asupra lor. Dacă ar fi trebuit să scriu acum (nu între ghilimele) „Promit să furnizez o teorie nouă și validă a literaturii în finalul acestui articol", aș fi înfăptuit prin aceasta actul ilocuționar de a promite dar poate nu și actul perlocuționar de a vă trezi speranțe.

În rezumat, și sub formă de tabel, să analizăm enunțul „Stai că trag".

Actul locuționar	A spune „Stai că trag".
Actul ilocuționar	A ordona, a amenința, . . .
Actul perlocuționar	A înspăimînta, a înfuria, . . .

(Aș adăuga, deoarece mă adresez unei probleme de teorie literară, că toate trei tipurile de acte pot fi înfăptuite în și prin scris. Natura actului locuționar este astfel alterată în mod vizibil, actul ilocuționar este mai mult sau mai puțin atenuat, iar actul perlocuționar este mai mult sau mai puțin amînat.)

Dintre cele trei, actele ilocuționare sînt cel mai greu de circumscris, cu toate că sînt și cele mai importante în prezenta investigație. Austin remarca faptul că filozofii limbii au ignorat actele ilocuționare în favoarea actelor fie locuționare, fie perlocuționare, și aceasta în detrimentul studiilor lor. Același lucru se întîmplă, cred, și cu teoreticienii literari care ar voi să spună ceva despre ontologia literaturii. Cele șase definiții pe care le-am analizat mai înainte pot fi împărțite în două clase: cele care se centrează asupra textului-în-sine, împreună cu referința, adevărul și sensul acestuia (definiții locuționare); și cele care se centrează asupra efectelor acestuia (definiții perlocuționare). Dată fiind ubicuitatea convențiilor în interiorul și în afara discursului, o consider promițătoare în căutarea unei definiții ilocuționare.

În acest scop, să analizăm criteriul de funcționare reușită al unei clase de acte ilocuționare: *performativele*, ca de exem-

plu, „Mă opun", „Şi cu aceasta clasa e liberă" şi „Pariez trei dame".

1) Trebuie să existe o procedură convenţională acceptată avînd un anumit efect convenţional, procedură care include enunţarea unor anumite cuvinte de către o anumită persoană în anumite circumstanţe şi, mai departe,
2) Persoana şi circumstanţele determinate dintr-un caz dat trebuie să fie apte pentru invocarea procedurii particulare invocate.
3) Procedura trebuie executată de către toţi participanţii atît corect cît şi
4) complet.
5) Cînd, de cele mai multe ori, procedura este desemnată uzului de către persoane avînd anumite convingeri şi sentimente sau pentru inaugurarea unei conduite corespunzătoare procedurii de către fiecare participant, atunci persoana care participă şi invocă astfel procedura trebuie în realitate să aibă acele gînduri şi sentimente iar participanţii trebuie să intenţioneze să se comporte corespunzător şi, mai departe,
6) trebuie să se comporte în mod consecvent în realitate şi după aceea[11].

Uşor modificate, aceste reglementări se aplică şi altor acte ilocuţionare — a afirma, de exemplu. Pentru a face o afirmaţie reuşită, trebuie printre altele să rostesc o propoziţie declarativă (criteriul 1). Trebuie să fiu persoana în drept să facă afirmaţia (2); n-am să încerc s-o scot la capăt spunîndu-ţi că o amintire de-a bunicului tău tocmai îţi trece prin minte. Nu trebuie să mormăi (3) sau să mă opresc la jumătatea propoziţiei (4). Trebuie să cred ceea ce spun (5), iar mai tîrziu nu trebuie să mă contrazic (6). E posibil de adaptat aceste reguli, în moduri similare, la a comanda, a sublinia, a defini, a refuza, şi altele. Actele ilocuţionare sînt în foarte mare măsură convenţionale.

De îndată ce se încearcă aplicarea acestor reguli la enunţurile operelor literare, apar nişte lucruri ciudate. Să luăm un exemplu simplu — o propoziţie care ar putea apare într-o conversaţie sau o scrisoare personală fără nici o dificultate:

În iunie, printre holdele de aur
Văzui în ţărnă o marmotă moartă[12].

Criteriul (1) nu creează probleme; există o procedură convenţională pentru a afirma, mai precis, pentru a relata experienţa cuiva. Aplicarea criteriului (2) prezintă însă un aspect deconcertant. Să presupunem, pentru moment, că persoana care înfăptuieşte actul de vorbire *este* Richard Eberhart şi că presupusul auditoriu se găseşte în orice loc în care este citită această propoziţie — că avem o situaţie pe-oricine-ar-putea-să-intereseze, aşa cum se întîmplă în mod curent cu textul scris. Cum decidem noi că Richard Eberhart este (a fost) persoana în drept să încerce producerea afirmaţiei? Presupunînd că el ar fi orb, sau adormit, sau suferind de amnezie totală sau un orăşean care nu deosebeşte o marmotă de un mistreţ, el ar fi descalificat. În fapt însă, nici una din aceste infirmităţi nu ar stînjeni în vreun fel oarecare rolul *poemului*. Ele sînt pur şi simplu irelevante pentru eficacitatea acestuia iar cititorul care ar respinge actul de vorbire din cauza lor ar demonstra prin aceasta că a confundat poemul cu altceva. (A se vedea, pentru comparaţie, versul lui Donne „Zdrobeşte-mi inima, Dumnezeule întreit". O persoană care se roagă Trinităţii nu trebuie să fie un budhist iar religia adevărată a lui Donne este total irelevantă pentru forţa „rugăciunii" sale). Apoi, „circumstanţele... trebuie să fie adecvate." Dar ce circumstanţe ar putea avea vreo legătură cu reuşita rîndurilor lui Eberhart? Să presupunem că le-a scris sub ameninţarea pistolului. Aceste circumstanţe ar descalifica orice afirmaţie vizată dar ele nu ar modifica statutul propoziţiei în cadrul poemului. A testa versurile în acest fel înseamnă a observa că ceva a funcţionat greşit. Fie că Richard Eberhart nu trebuie luat drept vorbitor, fie că obişnuitele reguli pentru reuşită nu operează, sau amîndouă.

Dar să mergem mai departe la regula (3): procedura trebuie executată corect. „Holdele de aur" sînt nespecificate: unde? care holde? Referinţa defectuoasă constituie un cusur într-o afirmaţie normală, dar nu şi într-un poem. Sau să presupunem că Eberhart a vrut să scrie „mistreţ". Sau să presupunem că ar fi aruncat poemul în foc imediat după ce l-a terminat. Un astfel de act ar fi invalidat afirmaţia, atît prin regula (3) cît şi prin regula (4), dar aceasta nu înseamnă că nu ar fi ajuns să scrie poemul. Din nou, dacă cititorul înţelege greşit o propoziţie declarativă, afirmaţia nu este reuşită; nici o înţelegere greşită nu va altera însă statutul poemului ca act de vorbire (sau cvasi-act-de-vorbire, aşa cum voi susţine).

Aplicarea criteriului (5) creează şi mai multe dificultăţi. Procedura pentru a afirma este desemnată pentru o persoană

„avînd anumite convingeri", anume, credința că ceea ce spune este adevărat sau (într-un cadru mai larg) adecvat circumstanțelor pe care aceasta își propune să le descrie. Dar pentru actul de vorbire ar fi indiferent dacă Eberhart văzuse marmota în septembrie (și ar fi știut asta) sau dacă ceea ce a văzut a fost în realitate un iepure sau dacă nu ar fi avut nici o experiență asemănătoare cu una pe care propozițiile lui o descriu. A întîlnit Shelley cu adevărat un călător în lumea antică? Întrebarea este irelevantă pentru „Ozymandius". Punînd-o însă, se ajunge la o înțelegere greșită a actului de vorbire; în realitate, nici un cititor care are conceptul clar de literatură nu s-ar gîndi un moment măcar să pună această întrebare cu scopul de a judeca reușita actului. Criteriul (6) este, de asemenea, nonpertinent; dacă imediat după scrierea poemului Eberhart ar fi dezvăluit faptul că marmota nu era moartă ci că dormea doar, el nu ar fi invalidat cu nimic actul său de vorbire originar.

Am vorbit pînă acum ca și cum Richard Eberhart ar fi persoana pe al cărei statut și comportament se spriijnă reușita actului de vorbire și ca și cum circumstanțele scrierii (sau publicării) poemului ar fi cele în drept de a fi amănunțit cercetate. Aceste presupoziții mă conduc la o serie de drumuri fără ieșire și vin chiar împotriva a ceea ce știe fiecare cititor despre convențiile pentru acest tip de discurs. Aș putea aproxima mai exact sensul acordat convențiilor de către cititor presupunînd că vorbitorul inițial nu e în nici un caz Eberhart, ci o persoană al cărei act de vorbire el îl redă. Să urmărim această presupunere: poate întregul poem este închis între niște ghilimele invizibile. În această variantă, există *două* acte de vorbire ce trebuie analizate: al lui Eberhart, cel al citării (redînd discursul) și cel al vorbitorului, cel al relatării întîlnirii acestuia cu marmota. Se poate trece chiar și a doua oară prin regulile lui Austin — sincer însă, nu cu mai mult profit decît cel rezultat din prima parcurgere. Pentru că persoana a cărei vorbire o redă Eberhart este imaginară și nu pot fi puse întrebări despre competența și intențiile ei, ca și cum acestea ar avea vreo existență în afara poemului. Similar, nu se poate pune întrebarea dacă Eberhart a fost în drept să redea cuvintele vorbitorului sau dacă a făcut-o cu acuratețe, și altele de acest gen. Orice considerație de acest tip ne conduce la o falsă interpretare a actului de vorbire pe care îl confruntăm. Mai mult, ambele presupoziții, pe care le-am făcut cu titlu de încercare, converg spre concluzia neagreabilă că un act

de vorbire dintr-o operă literară nu poate fi niciodată 'reușit'. Condițiile lui Austin nu se aplică și prin aceasta ele nu pot fi atinse. În acest sens, un poet nu afirmă nimic — sau nu neagă nimic, nu ordonă nimic, nu se roagă, și nimic din celelalte.

Sînt gata acum să argumentez fără replică prima aproximație a unei definiții: *o operă literară este un discurs abstras, sau detașat de circumstanțele și condițiile care fac posibile actele ilocuționare; așadar, ea este un discurs fără forță ilocuționară.* (Austin sugerează același lucru spunînd că un poem e o utilizare „parazitică" a limbii, în care forța ilocuționară suferă o „etiolare".)

Trebuie însă făcută imediat o specificare. Un autor, desigur, înfăptuiește actul ilocuționar de a scrie o operă literară (sau, în cazul unei singure propoziții ca cea a lui Eberhart, scrierea unei *părți* a operei literare). Aceasta are un comod cerc vid căruia trebuie să-i mai dau un conținut cu scopul de a completa definiția. Să revenim, deci, la a doua presupoziție pe care am făcut-o iar apoi am respins-o: anume, că actul lui Eberhart este unul de citare sau redare a unui discurs. O ușoară modificare va aduce această presupoziție mai aproape de adevăr. Scriitorul *pretinde* că redă un discurs, iar cititorul acceptă pretinderea. În particular, cititorul construiește (își imaginează) un vorbitor și un set de circumstanțe care să însoțească cvasi-actul de vorbire și să-l facă reușit (sau nereușit — pentru că există naratori nedemni de încredere etc.).

Și acum să suplimentez definiția: *O operă literară este un discurs ale cărui enunțuri sînt lipsite de forța ilocuționară care ar trebui să le fie atașată în mod normal. Forța lor ilocuționară este mimetică.* Prin „mimetic", înțeleg literal imitativ. În particular, o operă literară *imită literal* (sau redă) o serie de acte de vorbire care, în realitate, nu au altă existență. Prin aceasta, ea îl determină pe cititor să-și imagineze un vorbitor, o situație, un set corespunzător de evenimente ș.a.m.d. Așadar, se poate spune că opera literară este mimetică și într-un sens mai larg: ea „imită" nu numai o acțiune (termenul lui Aristotel), ci și o situație imaginară detaliată nedefinit pentru cvasi-actele ei de vorbire. Observați că vorbitorul imaginar și circumstanțele lui pot fi implicate într-un mod foarte obscur, ca într-un roman cu un narator omniscient, la persoana a treia. Fără îndoială, un roman este mimetic datorită relatării narative, mai degrabă decît *ființării* sale ca relatare narativă, ca în *Cu sînge rece* a lui Capote. Despre acesta din urmă, e firesc

sa se pună toate întrebările implicate de regulile lui Austin, să se trateze descrierile și explicațiile lui Capote, și altele, ca atare. Această procedură însă nu va fi mai adecvată romanului decît în cazul poemului lui Eberhart.

Înainte de a arunca o privire critică asupra definiției pe care am propus-o, vreau să elucidez încă o problemă. Argumentînd că o operă literară nu conține afirmații, comenzi, promisiuni și celelalte, firește că nu susțin că condițiile pentru a afirma, a comanda, și a promite sînt irelevante pentru enunțurile din literatură, ci doar că ele sînt relevante într-un mod cu totul aparte: în particular, permițînd mimesisului să aibă loc. Așadar Jane Austen nu *face* afirmația „Este un adevăr universal recunoscut că...". Nu vom considera această parte a romanului ei ca nereușită, în ciuda falsității cvasi-afirmației. Producerea unei afirmații este un act ilocuționar imaginar. Pentru a face aceasta în cadrul mimesisului, cititorul trebuie să observe negreșit dacă afirmația este adevărată sau falsă. Falsitatea acesteia este departe de faptul că naratorul imaginar al povestirii este ironic și, pentru a construi corect actul de vorbire în chestiune precum și cele care urmează, cititorul trebuie să știe aceasta. Pe scurt, o operă literară face apel la întreaga competență a cititorului ca descifrator de acte de vorbire, dar singurul act de vorbire în care el participă direct este cel pe care l-am denumit „mimesis".

Fără a avea pretenția că formularea mea este completă, o consider sugestivă pentru felul în care se poate ajunge la o definiție mai completă și voi consemna măsura în care o versiune astfel îmbunătățită se poate dovedi satisfăcătoare.

Întîi, face definiția o distincție clară între două tipuri de discurs sau indică pur și simplu o tendință așa cum făcea definiția respinsă mai înainte? După cîte îmi dau seama, ea face o distincție strict univocă. *Cu sînge rece* este net de-o parte a liniei; un roman al Agathei Christie este net de cealaltă parte a liniei. Definiția nu va provoca pe nimeni să spună că romanul Agathei Christie este *mai* literar sau că are mai multe din *caracteristicile* literaturii decît *Cu sînge rece*. În concluzie, cele două discursuri sînt diferite în convențiile atașate lor. Pe de altă parte, pot să mă gîndesc la cazurile aberante. De exemplu, e posibil ca atunci cînd Elisabeth Barrett Browning a trimis sau a dat „Cum te iubesc? Lasă-mă să număr căile" lui Robert, el și ea au luat discursul drept act de vorbire standard, cu forța ilocuționară a unei declarații de dragoste. În acest caz, ar trebui să spun că discursul nu era la acea dată

o operă literară. Să fi devenit cînd a fost arătat celorlalți oameni? Cînd a fost publicat? Sugestia că și-ar putea schimba astfel statutul este pe jumătate deranjantă dar nu fără precedent. Max Beerbohm a schimbat statutul casetei editoriale într-o carte:

'Londra: John Lane, The Bodley Head
New York: Charles Scribner's Sons'.

scriind dedesubtul ei:

Acest anunț, citit subtil
Curge iambic[13].

Aș vrea să lăsăm de-o parte astfel de aspecte cu efecte bizare ale definiției pentru că ele reflectă doar faptul că întregul context al discursului este cel care îi stabilește statutul literar.

În al doilea rînd, dacă definiția stabilește o clasă bine marcată a discursurilor, este această clasă cea *corectă?* Cu alte cuvinte, este destul de aproape de clasa operelor literare pe care o am eu în minte pe prim plan? Să nu uităm că definiția nu poate fi atacată datorită includerii aici a romanului „Copaci" și pentru că am exclus *Cultură și anarhie*, de vreme ce valoarea, calitatea și frumusețea ar trebui să nu-și aibă locul în soluția problemei. Definiția include, oricum, ca literatură, numeroase subclase de discurs ce par să nu-i aparțină: glumele, replicile ironice, parabolele și fabulele din limbajul politic, anumite reclame precum și multe altele asemănătoare se situează între limitele pe care le-am fixat. Există două posibilități de a lupta cu aceste dificultăți. Aș putea încerca să exclud genurile nedorite prin adăugarea de trăsături restrictive. (Efectul perlocuționar vizat, spre exemplu, al unei glume sau al unui anunț publicitar pare mai specific chiar decît cel al unei opere literare.) Sau aș putea accepta consecințele definiției așa cum este ea acum și să las conceptul de literatură să subsumeze glume, remarci ironice, și celelalte. Aceasta nu e în mod necesar o soluție neplăcută, atît pentru că încercări de a explica simple intuiții au adesea acest efect cît și pentru că glumele etc. *sînt* în realitate foarte aproape de a fi literatură. Nu pot să investighez nici una din aceste posibilități în spațiul pe care îl am. Voi aminti doar convingerea mea că definiția nu este prin ea însăși greșită dacă admite discursurile nonpertinente în categoria literaturii.

La urma urmei, e clară definiția? Răspunsul la această întrebare ar putea fi conținutul unui articol mult mai lung decît cel de față. Pe scurt însă, înclin să cred că, de fapt, definiția este clară. Adevărat, e într-un fel evidentă, însă la prima vedere nu pare să pătrundă prea adînc. Măsura clarității ei trebuie însă stabilită prin capacitatea ei de a oferi penetrație. În particular, clarifică sau rezolvă ea vreo problemă dificilă a teoriei literare? Eu cred că sugerează reale posibilități de interpretare a unui număr de afirmații corecte intuitiv, însă într-un fel obscure, făcute în mod curent despre literatură.

Să cercetăm, de exemplu, definițiile literaturii pe care le-am respins înainte, în timp ce făceam o concesie în ceea ce privește adevărul lor parțial: multe dintre ele pot fi explicate și clarificate, în parte cel puțin, prin intermediul definiției pe care am oferit-o. Astfel, în literatură forța referențială a limbii este deviată și slăbită prin faptul că o operă literară *imită* doar un discurs standard, cu intenție referențială standard. Numele „Jack Kennedy" din propoziția lui Mailer nu se referă direct la purtătorul lui, însă tinde să facă aceasta în cadrul discursului imaginat al romanului. Cuvintele au referentul lor obișnuit, dar nu sînt *folosite* pentru a referi. În mod similar, unele din propozițiile dintr-o operă literară pot exprima propoziții [logice — n.t.] adevărate (sau false), poetul însă nu asertează aceste propoziții: prin urmare reapare sentimentul că poetul nu asertează nimic. (Aceasta nu înseamnă a spune că operele literare nu implică în nici un fel adevărul anumitor propoziții; cred pur și simplu, dimpotrivă, că literatura are cu adevărat un conținut cognitiv. Ea însă nu poartă acest conținut așa cum o face un argument, propoziție de propoziție, și în realitate nu își asertează deloc conținutul.)

Dată fiind prezenta definiție a literaturii, e ușor de văzut de ce teoreticienii au căutat, în moduri diferite, să caracterizeze literatura ca (1) sprijinindu-se cu mai multă putere decît discursul nonliterar pe sensurile secundare, sau (2) afectînd cititorul într-un mod emotiv particular, sau (3) dirijînd atenția asupra „mesajului" (forma textului) însuși, sau (4) avînd o mai mare regularitate a formei lingvistice decît discursul nonliterar. Dacă o operă literară este mimetică prin actele de vorbire, atunci ea *expune* într-un sens atît cvasi-acte de vorbire cît și propoziții care ajută substanțial la producerea acestor acte. A le expune înseamnă a dirija atenția spre ele și, printre altele, spre complexitatea sensului și regularitatea lor formală. Similar, dat fiind faptul că cvasi-actele de vorbire nu

continuă relațiile pragmatice — a descrie, a îndemna, a contracta etc. —, cititorul poate să le urmărească într-o manieră non-pragmatică și să le permită prin aceasta să-și valorifice potențialul emotiv. Cu alte cuvinte, suspendarea forțelor ilocuționare normale tinde să devieze atenția cititorului înspre actele locuționare înseși laolaltă cu efectele lor perlocuționare.

Să analizăm în final alte cîteva premise care anunță o bună rezolvare a controverselor literare.

1) „Literatura este mimetică". Mi se pare că utilizarea deosebită pe care am dat-o termenului de „mimetic" este mai satisfăcătoare decît cea convențională și pe deasupra mai fidelă. O operă literară nu poate, în mod evident, să imite realitatea așa cum o face pictura sau cinematografia. Întotdeauna a fost dificil pentru mine să-mi dau seama de modul în care își înfăptuiește mimesisul sau raportat la *ce* este ea mimetică. Prezenta definiție rezolvă ambele nelămuriri.

2) „O operă literară creează o 'lume'". Ea realizează aceasta, dintru început și fără ocolișuri, furnizîndu-i cititorului acte de vorbire diminuate și incomplete pe care el le completează prin refacerea circumstanțelor adecvate. Aceste „circumstanțe" includ, de bună seamă, lumea fizică și socială imaginată la care se referă cvasi-descrierile și în interiorul căreia evoluează personajele imaginate. Invitîndu-l pe cititor să-i coreleze enunțurile cu acte de vorbire, opera literară îi cere să participe la construcția imaginară a lumii — sau, cel puțin, i-o cere în măsura necesară consolidării actelor de vorbire.

3) „Literatura este retorică". Aș spune, mai degrabă, că literatura este retorică dislocată, în sensul detaliat mai sus. Mimesisul literar începe cu situația retorică — cu un vorbitor imaginat și imaginatul său auditoriu. Este faptul care justifică emfaza unui tip de critică, acela al lui Wayne C. Booth în *Retorica romanului*, și justifică noua presupoziție critică curentă că vorbitorul unui poem este întotdeauna un personaj, oricît ar semăna acesta cu poetul real.

4) „Toată literatura este dramatică". De fapt, prezenta argumentație sprijină o afirmație mai largă, făcută în special de Kenneth Burke, anume, că orice discurs este dramatic. Cuvîntul „act" din „act de vorbire" nu este utilizat metaforic. Se înfăptuiesc în acte reale cu cuvinte, iar o operă literară imită acele acte. Chiar și romanul narat cel mai impersonal constru-

ieşte o situaţie dramatică rudimentară: aceea a unui om spunînd o poveste auditoriului.

5) „Literatura este joc". Propoziţiile sînt lipsite de forţa lor obişnuită. Ele nu implică direct cititorul într-o secvenţă de cereri, aserţiuni, întrebări, şi altele, aşa cum se întîmplă în cazul discursului nonliterar. O operă literară este o serie de acte fără consecinţe, cu o scutire însă de tensiunea pe care o implică, în mod normal, actele de vorbire. Cititorul e un observator, mai degrabă decît un participant cu responsabilităţi convenţionale elaborate. În acest sens, el se apropie de operă cu o detaşare estetică.

6) „Literatura, ca şi arta în general, este simbolism reprezentaţional". Cvasi-actele de vorbire sînt puse înaintea cititorului spre contemplare; ele nu au urmări implicite în realitatea cotidiană. Natural şi fără să forţeze, acesta este modul în care se aplică la literatură distincţia făcută de Susanne Langer, între simbolismul discursiv şi cel reprezentaţional.

7) „Literatura este autonomă". Adică, literatura face excepţie de la conexiunile normale dintre discurs şi lumea din afara discursului. Nu văd în aceasta nici o justificare pentru o cădere în misticism, ci doar recunoaşterea faptului că literatura îşi are propriul său set de convenţii, mult diferit de acelea ale altui discurs.

Adăugînd concreteţe şi precizie unora din aceste idei plauzibile, aceasta este o nouă dovadă că definiţia literaturii propusă aici este clară.

NOTE

1. Charles Stevenson, „On 'What is a Poem'", *Philosophical Review*, LXVI, 1957, pp. 329—362; Paul Ziff, „The task of Defining a Work of Art", *Philosophical Review*, LXII, 1953, pp. 58—78; Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics'", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1956, pp. 27—35.

2. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, (New York, 1949), p. 27. [1967, p. 52].

3. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, (London, 1924), pp. 272, 273. [1974, p. 259, 260].

* Autorul se referă aici la un celebru exemplu — „Regele [actual] al Franţei este chel" — invocat, frecvent, în filozofia limbii pentru a se stabili dacă un enunţ de acest tip (ce referă la lucruri inexistente) trebuie considerat ca „fals" sau „vid" (engl. *void;* cf., d. ex., Austin, 1962, p. 20).

4. E. M. Forster, *Where Angels Fear to Dream;* Norman Mailer, *An American Dream.*

5. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, (Princeton, 1957), p. 303. [1974, p. 384].

6. Jane Austen, *Pride and Prejudice;* Lev Tolstoi, *Anna Karenina.*

7. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics*, (New York, 1958), p. 127.

8. Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics", *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass., 1960), p. 356. [1964, p. 93].

9. *ibid.*, p. 358. [1964, p. 95].

10. Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, (The Hague, 1964), în special cap. 4.

11. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, (Oxford, 1962), pp. 14—15.

12. Richard Eberhart, „The Groundhog", *Collected Poems*, (New York, 1960), p. 23.

13. Max Beerbohm, *Max in Verse*, ed. J. G. Riewald, (Brattleboro, Vt., 1963), p. 12. [În original, „London LANE, *The Bodley House*, New York: CHARLES SCHRIBNER'S SONS' This plain announcement, nicely read Iambically runs"].

LITERATURA CA ACT

Richard Ohmann

Consider acest eseu un ajutor celor — aproape toţi dintre noi — nesatisfăcuţi de considerarea operelor literare ca fiind structuri, obiecte, artificiu. Literatura are, în mod evident de-altfel, un aspect dinamic. Pentru a conceptualiza această latură a literaturii, am să revin la teoria actelor de vorbire a lui J. L. Austin pentru unele idei de bază şi trei sau patru termeni.

Austin a asociat interese în limbă şi în teoria acţiunii. El a subliniat că, în mod obişnuit, putem descrie un singur eveniment ca numeroase acte diferite, depinzînd de cît de mult ne dăm seama de intenţie, de plănuire, de execuţie, consecinţă, şi context. Putem concepe actul lui Lee Harvey Oswald ca încordîndu-şi degetul arătător, apăsînd pe trăgaci, descărcînd pistolul, împuşcîndu-l pe preşedintele Kennedy, ucigîndu-l sau asasinîndu-l. Secvenţa descrierilor reprezintă o lărgire a concepţiei noastre.

Similar, în enunţarea unei propoziţii, să zicem „Zdrobeşte-mi inima, Dumnezeule întreit", cineva înfăptuieşte acte la diferite nivele, dintre care trei sînt de o consecinţă deosebită pentru teoria lingvistică şi literară. Actul locuţionar (voi utiliza termenii de-a dreptul greoi ai lui Austin) înseamnă a spune pur şi simplu un enunţ în engleză [sau în orice limbă naturală — n. ed.] cu un înţeles determinat; adică, a produce sunetele şi structurile care constituie propoziţii. Actul ilocuţionar — actul înfăptuit în spunerea propoziţiei — poate fi acela de a întreba, a cere, a implora, a ruga[1]; forţa lui exactă rămîne nesigură în afara unui context mai larg însă, în mod clar, vorbitorul încearcă prin forţa vorbirii sale să dirijeze sau să oblige comportamentul viitor al zeului său[2]. Actul perlocuţionar — de exemplu a încînta, a convinge, a supăra — este înfăptuit asupra unui interlocutor prin sau dincolo de enunţarea propoziţiei. A da unui act de vorbire descrierea sa per-

locuţionară înseamnă a include mai multe din consecinţele sale. Actele perlocuţionare sînt mai neprevizibile pentru că ele nu sînt inerente în forma propoziţiei sau în situaţia socială. O rugăciune se poate îndrepta aiurea, poate ajunge la urechi surde, provocînd milă sau răzbunare. Depinde![3].

Gramatica se ocupă cu formarea corectă a locuţiunilor iar retorica — cu eficacitatea perlocuţiunilor. Pentru ilocuţiuni, Austin a denumit dimensiunea analogă „reuşită". Un act ilocuţionar este reuşit dacă (1) participanţii sînt calificaţi şi potriviţi, (2) circumstanţele sînt corespunzătoare, (3) formula verbală este rostită cu exactitate şi complet, (4) sentimentele şi credinţele vorbitorului sînt cele cerute de înfăptuirea cu bună credinţă a actului şi (5) participanţii se comportă în conformitate şi după aceea. Un profesor poate încheia o oră de curs folosind una din numeroasele ilocuţiuni, dintre care poate cea mai formală este „Şi cu aceasta, clasa e liberă". El e în drept să facă aceasta, iar formula verbală e adecvată. Dacă nu există ceva în circumstanţe care să blocheze actul, dacă profesorul are sentimente şi credinţe corespunzătoare şi dacă membrii clasei se demobilizează cu adevărat, acestea completează actul ilocuţionar de *a lăsa clasa liberă*. [...].

Acţiunea ilocuţionară este o acţiune pe plan social. Pentru reuşită, ea se bazează pe acele lucruri care alcătuiesc societatea: de exemplu, definiţii ale rolului şi ale relaţiei, distribuţia stabilă a puterii, convenţii ale intimităţii şi distanţei, maniere. Cînd aceste limite sînt sfărîmate sau nebuloase, acţiunile ilocuţionare devin dificile sau imposibile. Mare parte din literatura contemporană s-a structurat pe fascinaţia unei astfel de dezordini, nu numai teatrul absurd şi ficţiunea, Beatles-şii, reclamele comerciale prezentate la televiziune.

Comentînd cîteva din piese, am intenţionat să dau consistenţă pretenţiilor mai teoretice la care voi reveni acum. Ele privesc, în primul rînd, ontologia operelor literare.

„Un poem este construit din cuvinte". Criticii care citează această remarcă adeseori o fac cu un aer de salut fantezist şi de teoreticieni rătăcitori întorcîndu-se la adevăruri simple. O eră critică ar trebui măsurată după adevărurile pe care le consideră ca fiind simple, evidente şi fundamentale. Astfel, o antologie de literatură care-şi găseşte temelii solide în cuvinte, se anexează singură şi pe bună dreptate criticii practice care caută structuri în poem sau în roman sau în piese şi încearcă să identifice înţelesul unic al acestor structuri — critică ce concepe poemul ca pe un artificiu. E uşor de presupus că poetul

își scoate cuvintele din limbă, le așază laolaltă și le lasă libere în lume, unde ele poartă pentru totdeauna complexul lor de imagini și idei, izbăvindu-l cînd e atins de un cititor cu temperament și spirit ideal. Cred că acestea sînt presupuneri frecvente în ultimii patruzeci de ani și ceva.

Ei, nu e literatura făcută din cuvinte? Există o piatră în care să se împiedice Dr. Johnson, de bună seamă. Impulsul revizionist conținut în titlul meu nu-și propune să verifice iluzorietatea cuvintelor sau să arate că există o temelie solidă sau chiar mai solidă decît ele. Poemele sînt făcute din cuvinte, dar pericolul de a cădea în comoditatea acestei consolări constă în a uita din cît de multe „lucruri" sînt „făcute" poemele. Nu numai din sunete, sintagme, sentimente, idei, modele, imagini. Poate chiar și o scurtă listă ca aceasta este suficientă pentru a aduce în discuție pertinența metaforei „făcut din" ca fiind mai mult decît o cale convenabilă, dar nu și întîmplătoare, de a face referiri la substanța interioară a operelor literare. Ideea compunerii discursurilor nu este o invenție post-gutenberghiană. Dar nu mă îndoiesc că utilitatea tipăriturilor a făcut să fie firesc să ne gîndim la discursuri ca compoziții și să le analizăm în „părți".

Orice încurajare am putea primi din partea lui Gutenberg sau Ramus, în mod sigur modelele conceptuale ale literaturii pe care le-am păstrat cel mai la îndemînă pentru mînuit au fost modele statice. Metafore ca „urnă" și „icoană" par potrivite. Vedem poemul ca pe un artificiu și îi cartăm structura. Dacă ea conține impulsuri dinamice, sînt ținute într-o tensiune care le neutralizează; I. A. Richards a vorbit de verificarea de către lirică a impulsului spre acțiune prin balansarea „apetenței" noastre. W. K. Wimsatt a spus că poemul este un act dar că el trebuie ipostaziat ca „un lucru între poet și auditoriu" înainte să ajungă disponibil pentru critică. De bună seamă că aceste premise au generat o critică strălucită — de fapt nu numai un tip de critică, pentru că *New Criticism* își are paralelele sale în partea cea mai mare din critică, ca cea a lui Roman Jakobson, sprijinită de lingvistica formală. Curentele paralele își justifică sensul deoarece lingvistica a adoptat în general aceeași strategie metodologică despre care vorbește Wimsatt și a tratat discursul ca text, mai degrabă decît ca și act. Dar aceasta e o altă poveste.

Cîțiva critici au fost stînjeniți de acest aranjament. Kenneth Burke a dezvoltat o teorie a poeticii ca acțiune simbolică. Dar el a pus accentul apăsat pe „simbolic". Poemul era un

surogat în drama sinelui, un instrument de purificare sau izbăvire. S-ar putea spune că poemul era ceea ce a făcut poetul în loc să facă „cu adevărat" ceva. La fel, R. P. Blackmur nu și-ar putea rafina prea mult intuiția sa că cuvintele sînt „făcute din acțiune și răspuns", pentru că el a lăsat-o să lunece în impresionism și mister. Mai recent, Richard Poirier a atacat „împachetarea" literaturii într-un corpus de opere finit, bun pentru analiza la clasă. Poirier ar fi vrut să reacționăm nu forței „încă generîndu-se în acele opere, ci la actele reluabile de a scrie, la compoziție, la realizare" și să participăm cu propriile noastre energii în lupta literară, „lupta ei cu cuvinte și înțelesuri"[4]. Aceasta este o versiune a literaturii, iar predarea ei ar fi atractivă pentru mulți, chiar și pentru mine. Dar e greu să te separi de presupunerea pe care cei mai mulți profesori de literatură și-au construit critica lor, anume că poemul este făcut din cuvinte. Pentru a fi ajutați să trecem dincolo de exortație și să realizăm ceva, considerînd literatura ca act, avem nevoie de un sprijin din partea teoriei.

Așa cum am arătat mai sus, cred că analiza lui Austin reprezintă o poziție utilă. Ea arată, într-un sens destul de literal, că poemul e făcut din acte. Dar aceasta are nevoie de adaptare la domeniul literaturii, pentru care am trecut cu vederea o mare dificultate: pentru rațiune, deși în cadrul lumilor dramatice pe care le-am discutat unele ilocuțiuni pot fi adecvate iar altele nu, atunci cînd referim aceste acte la participanții lor reali — autor, actor, public, — nici unul dintre ele nu poate fi adecvat. Shaw nu înfăptuiește *promisiuni, evaluări, refuzuri* etc., care îmbracă piesa sa, și nici actorii nu le înfăptuiesc. Nici actele nu ajung la spectatori ca să-i implice așa cum *promisiunile, evaluările* și *refuzurile* acționează în afara teatrului. O piesă e o piesă, iar actele sale verbale aparțin unei ordini logice diferite de cea a conversației. Operele literare sînt discursuri cu obișnuitele reguli ilocuționare suspendate, acte fără consecințe de natură firească[5]. Jean-Paul Sartre este unul dintre cei care marchează această netă distincție — dintre poezie și proză, așa cum a făcut-o el. Poetul își scoate actul din cuvinte: „Cineva își poate imagina că el compune o propoziție dar aceasta este numai ceea ce pare să facă. El creează un obiect"[6]. Această ultimă propoziție pare capricioasă, deși e inteligibilă. Un act, desprins de finalitatea sa practică imediată, nu pare să mai fie nici un fel de act. Dar aceasta este o mișcare prea rapidă.

Cînd un dramaturg dă un enunț declarativ unei propoziții, el, în mod sigur, nu o afirmă. Ceea ce face este asemănător cu a pune cuvinte în gura altora. Totuși, „altul" nu există în realitate. Mai precis, scriitorul dă la iveală imitații de acte de vorbire *ca și cum* ele ar fi înfăptuite de cineva. Deoarece acest cineva nu are o existență anterioară, el este în mare măsură creat prin intermediul actelor de vorbire. În mod obișnuit, noi credem că dramaturgul creează personaje și le conferă ocupație, dar acesta este al doilea cerc vicios: a conferi ocupație este modalitatea de a construi personaje, cu gesturi, costume, mișcare. La fel, un romancier își creează naratorul său, iar poetul — personajul său, prin intermediul ilocuțiunilor.

Să examinăm acest proces din punctul de vedere al cititorului. El primește o serie de ilocuțiuni separate de inițiatorul lor real. Deși ceea ce știe el despre poet — dacă știe ceva — poate să-l influențeze, în cazul paradigmei el nu găsește nimic care să-i ghideze înțelegerea, în afară de actele de vorbire sugerate de unul sau mai multe personaje. De la acestea, el face presupuneri de mai multe feluri: cine este vorbitorul, ce rol joacă el, ce fel de societate este aceea în care trăiește, dacă este de încredere, ce tip de relații intenționează să stabilească între el și interlocutorul său, și altele. Cititorul face aceste presupuneri în mare măsură punînd la contribuție recunoașterea tacită a condițiilor pentru înfăptuirea cu succes a actelor ilocuționare. Dacă un poem începe „zdrobește-mi inima, Dumnezeule întreit", cititorul este forțat să presupună tipul de vorbitor care ar putea produce această *rugăminte,* credințele și sentimentele la care aceasta îl obligă, gradul bunei credințe, convențiile acțiunilor verbale din lumea sa, și altele. Pe scurt, cititorul construiește pe recunoașterea sa tacită — trecută sau prezentă, reală sau posibilă — a convențiilor actelor de vorbire, iar ceea ce construiește este o imagine a lumii implicate prin actele ce constituie opera[7]. Această cu adevărat complicată tranzacție dintre scriitor și cititor este, cred, ceea ce putem considera drept „mimesis" în opera literară.

Desigur, problema e mult mai complicată decît sugerează chiar un bun critic freudian ca Norman Holland, cu toate că îmi place încercarea sa din *The Dynamics of Literary Response,* de a analiza ceea ce se întîmplă în realitate în relația dintre operă și cititor. Holland spune că cititorul „introvertește opera literară în așa măsură încît ceea ce se întîmplă 'în' ea pare ca și cum s-ar întîmpla complet 'în' el"[8]. Apoi, capacitatea de fantazare a cititorului și potențialul operei interacționează, rezultatul fiind un conținut plăcut, în formă literară și în sens acceptabil, al celor mai periculoase subiecte de fantazare. Obiecția mea la aceasta e că Holland ia opera ca pe o „colecție discretă de cuvinte", și aceasta în conformitate cu cuvîntul „introverție", care se bîlbîie într-o atît de subtilă tranzacție. Dat fiind că ceea ce Holland lasă pe dinafară, în principal, e conținutul social al tranzacției, e firesc ca analiza sa a răspunsului literar să pună în lumină universalii ale unui psyche individual, mai mult decît consider că ar fi justificat. Mimesis atrage în piesă persoana socială a cititorului.

Într-adevăr, actul de mimesis inversează direcția normală a inferenței. În timp ce participăm la vorbire, folosim ceea ce știm despre vorbitor și despre circumstanțe ca să determinăm reușita ilocuțiunilor. Prin mimesis, ne asumăm reușita și sugerăm un vorbitor și o lume ficțională prin circumstanțele pe care aceasta le necesită. Inutil de adăugat, putem înceta să mai credem în ipoteza reușitei în orice moment, date fiind conflictele ce ar putea să apară în cadrul operei, sau între operă și ceea ce știm noi despre lume.

Nu am spațiu ca să exemplific toate acestea în detaliu, dar cei care au citit *Uimiți de păcat* a lui Stanley E. Fish, pot să considere mare parte din argument ca fiind ilustrativ în acest sens. Fish arată, în termenii mei, că Milton pune obstacole neobișnuite în calea cititorului care participă la mimesis-ul *Paradisului pierdut.* Poemul permite formularea de ipoteze contradictorii în ceea ce privește reușita diferitelor acte, în special a celor ale naratorului. Așadar, una dintre problemele apărute între Fish și A. J. A. Waldock este, anume, aceea dacă naratorul — și prin el, Milton — vorbește în mod reușit cînd comentează primul discurs al lui Satan:

> Așa grăi-apostatul Înger, chinul
> În laudă de sine ascunzîndu-și,
> Crunt sfîșiat de-adîncă deznădejde*.

Waldock crede că Milton a făcut vizibil reușită vorbirea lui Satan și, prin urmare, nu o poate retracta prin verdictivele „laudă" și „deznădejde". „Pretenția" poate să nu aibă autoritatea comparabilă cu „demonstrația" precedentă. (Waldock folosește aici un limbaj expeditiv pentru ilocuțiuni.) Fish vede comentariile naratorului ca provocînd și, în cele din urmă, răsturnînd prima și defectiva participare a cititorului la procesul

mimetic. Determinîndu-l pe cititor să renunțe mereu la prima aproximare a unui răspuns reușit, Milton provoacă presupunerile acestuia, îl determină să-și recunoască propriile sale instincte morale defective și îi îndreaptă credința. Cel puțin așa ar putea să se întîmple, spune Fish, cu cititorii mai puțin refractari decît Waldock și Empson[9].

O operă literară scrisă păstrează în cuvintele sale o urmă a semnificației actelor de vorbire. Ele sînt înghețate în textul ei ca să fie readuse la viață ori de cîte ori un cititor le remontează ca participant. Cred că Fish are dreptate cînd sugerează că scena operei literare este mintea cititorului și acordă cititorului un rol atît de activ în mimesis. Eu aș vrea să adaug că acțiunea de pe scenă este ilocuționară. Ca și acțiunea ilocuționară de dinafara literaturii, ea este fără doar și poate etică.

Chiar și lirica cea mai simplă introduce cititorul într-o interacțiune epică. Să luăm „Venirea înțelepciunii odată cu vîrsta", al lui Yeats:

De-s multe frunze, una-i rădăcina;
Și ani mințiți de mi s-au strîns în păr,
Mi-am înfrățit eu frunza cu lumina
Și pot să veștejesc în Adevăr**.

Titlul, de bună seamă, conține, un *verdictiv* (rostit asupra întregului poem) a cărui reușită trebuie interpretată. Dar mai departe, cititorul trebuie să presupună un vorbitor care să aplice analogia celor trei copaci cu viața umană (este o analogie reușită?), care să exprime această critică a tinereții sale anarhice și dorința ori hotărîrea sa de a o ofili în căutarea adevărului. De vreme ce pentru vorbitor nu există posibilitatea de a construi personajul sau istoria de dinafara actului prin care încearcă să-și asume o vîrstă înaintată, cititorul nu poate măsura reușita actului în raport cu un alt comportament al vorbitorului. În particular, el nu poate să-și pună în mod rezonabil întrebarea dacă vorbitorul are sentimente și credințe corespunzătoare actului său. Astfel, cititorul poate judeca actul mai bine generalizîndu-l, testîndu-l prin condiția tuturor oamenilor bătrîni. Se poate autoconsola un om bătrîn în acest fel? E nimerit să procedeze așa? În cele din urmă, participarea la actele poemului va conduce la întrebări ca acestea, care întotdeauna vor ajunge la sfera opțiunii morale.

Nu e o concluzie care să surprindă, desigur. Numeroși critici, printre care Yvor Winters este cel mai insistent doar, au văzut poemele ca judecăți morale, și acestei intuiții consider că i-am adăugat o schiță despre *cum* etica este introdusă în montarea unui poem. Dar, cred de asemenea că perspectiva acestor remarci justifică depășirea precarei pretenții cum că lectura ar fi o activitate etică. Adeseori chiar, umaniștii care împărtășesc această convingere ar vrea să facă etica literaturii fie abstractă, fie atemporală sau pur personală, existențială. Nu poate fi așa. La baza tuturor ilocuțiunilor se află societatea. Regula reușitei, ca și regulile gramaticii, au un specific în cultură. Ele reglementează comunicarea în interiorul unei societăți determinate. Mimesis-ul literar îl implică pe cititor într-o societate imaginară, făcîndu-l co-participant la actele care o determină. Nu există o cale etic neutră pentru ca el să îndeplinească acest rol. El trebuie să-și dea încuviințarea ethosului societății create, sau să-și rezerve sprijinul pentru un nivel sau altul. Oricare din aceste drumuri ar fi preferate, poemul pune în joc imaginația politică a cititorului, îl obligă la o opțiune politică. [. . .].

Într-un recent studiu, serios, despre poezia politică, *Imaginație și putere*, Thomas Edwards argumentează că un „poem public" de succes depinde de intuiția faptului că nu ni se permite o simplă alegere doar, între ceea ce e privat și ceea ce este public, ci politicul se extinde în toate ungherele vieții noastre. Edwards însuși nu este sigur dacă intuiția este exactă sau dacă poate să accepte aforismul lui Gottfried Keller, „totul este politic"[10]. Cred că se poate susține cu tărie, pornind de la natura vorbirii și acțiunii, că în literatură totul este într-adevăr politic, atît timp cît rezistăm presupunerii nejustificate că literatura nu conține nimic altceva decît politică.

Cred de asemenea că din discuția mea decurge și faptul că participarea cititorilor la mimesis va fi diferită de la caz la caz. Fiecare cititor are un gen, o clasă, o rasă, o vîrstă, un venit, un trecut personal și social. Aceste lucruri se adaugă politicului. Aceasta însă nu vrea să spună „Ei bine, dar cititorul va încerca să transcendă aceste particularități, de vreme ce ele limitează experiența sa despre poem". Dacă literatura și mimesisul funcționează așa cum am presupus, transcenderea politicului ar pretinde un preț prea mare. Cititorul[11] care merge atît de departe în critică și în predarea literaturii este cineva care, în timp ce citește, își neagă propria experiență și existența-sa-în-lume. Încercarea de a construi o „lume de altun-

deva", așa cum a argumentat Poirier într-o altă carte a sa, este fără șanse de reușită. A spera în ipoteza contrară, adică a căuta în literatură un domeniu scutit de asperitățile care se ridică împotriva propriilor noastre posibilități, înseamnă nu numai a amputa o bună parte din noi înșine, ci și a respinge poemul pe care l-a scris poetul, împreună cu fundamentele vorbirii înseși. Aproape oricine va fi de acord că cititorul ideal este o ficțiune de neatins. Eu cred că efortul cheltuit în încercarea de a aproxima un astfel de cititor este un efort irosit.

NOTE

1. De aici înainte, pentru actele ilocuționare am să folosesc sublinieri cu litere în corp cursiv.

2. Acest act aparține unei importante clase pe care o numesc *influencers*. În acest eseu nu am să încerc să mențin o terminologie strictă. Pentru o analiză mai tehnică a diferitelor ilocuțiuni, vezi lucrarea mea „Instrumentul Style", în *Current Trends in Stylistics*, ed. Braj B. Kachru (Edmonton, 1972).

3. Austin a extins teoria actelor de vorbire în cartea sa postumă „How to Do Things with Words" (Cambridge, Mass., 1962). Pentru elaborări, vezi John Searle, „Speech Acts" (Cambridge, 1969); Ch. Fillmore „Verbes de jugement: Essay de description sémantique", în *Langage*, V (1970), 56—62; Zeno Vendler, „Les performatifs en perspective", *Langage* V, (1970), 73—90. Eseul lui Fillmore apare în engleză în volumul *Studies in Linguistic Semantics*, ed. Ch. Fillmore și Terence Langendoen (New York, 1971).

4. „What Is English Studies, and If You Know What That Is, What Is English Literature?" în *The Performing Self* (New York, 1971), p. 84.

5. Discut mai pe larg această problemă în „Speech Acts and the Definition of Literature", în *Philosophy and Rhetoric*, IV (1971), 1—19 [*supra*, p. 190—194].

6. Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* trad. Bernard Frechtman (New York, 1966), p. 8.

7. Vezi J. L. Styan, capitolul despre „Audience Participation", în *The Elements of Drama* (Cambridge, 1969), pp. 231—55. Vezi și lucrarea mea „Speech, Literature and the Space Between", *New Literary History*, IV (1972—73), 47—63.

8. New York, Oxford University Press, 1968, p. 179.

* John Milton, *Paradisul pierdut*, (în românește de Aurel Covaci), București, Minerva, p. 5.

9. Stanley Eugene Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (New York, 1967), p. 5. Fish citează din *Paradise Lost and Its Critics* a lui Waldock.

** W. B. Yeats, *Versuri*, (în românește de Aurel Covaci), București, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 113.

10. Thomas R. Edwards, *Imagination and Power: A Study of Poetry on Public Themes* (New York, 1971), pp. 224—25.

11. Pentru o relatare amplă despre Everyteacher și Everystudent și alți cititori ideali, vezi Brent Harold, „Beyond Student-Centered Teaching" *College English*, XXXIV (1972—73), 200—12.

STATUTUL LOGIC AL DISCURSULUI FICȚIONAL

John R. Searle

CRED CĂ a vorbi sau a scrie într-o limbă înseamnă a produce acte de vorbire de un anume tip, specific, numite „acte ilocuționare". Acestea includ: a face aserțiuni, a pune întrebări, a da ordine, a face promisiuni, a cere scuze, a mulțumi și altele. Cred, de asemenea, că există un set sistematic de relații între sensurile cuvintelor și enunțurilor pe care le rostim și actele ilocuționare pe care le înfăptuim în rostirea acestor cuvinte și enunțuri[1].

Astfel, pentru oricine susține un asemenea punct de vedere, existența discursului ficțional pune o problemă dificilă. Am putea pune problema sub forma unui paradox: cum e posibil ca, în același timp, atît cuvintele cît și celelalte elemente ale unei povestiri să aibă sensul lor obișnuit și, totuși, regulile care se atașează acestor cuvinte și elemente, determinîndu-le sensul, să nu fie respectate: cum se întîmplă că în „Scufița Roșie", în același timp, „roșu" înseamnă culoarea roșie și, totuși, acțiunea regulilor ce corelează culoarea roșie cu „roșu" nu este în forță? Aceasta nu e decît o formulare preliminară a întrebării noastre, însă va trebui să abordăm întrebarea cu mai multă vigoare înainte de a ajunge la o formulare pertinentă a ei. Înainte de a proceda astfel, e necesar, totuși, să operăm cîteva distincții elementare.

Distincția dintre ficțiune și literatură: Unele opere ficționale sînt literatură, altele nu. În zilele noastre, majoritatea operelor literare sînt ficționale, însă nu toate. Aproape toate cărțile umoristice și glumele sînt ficțiune, dar nu și literatură. *Cu sînge rece* și *Escadrilele nopții* sînt considerate ca literatură, dar nu sînt ficționale. Pentru că majoritatea operelor literare sînt ficționale, există posibilitatea de a confunda definiția ficțiunii cu cea a literaturii, însă existența exemplelor de ficțiune care

nu sînt și literatură, precum și a celor de literatură care nu sînt și ficționale, este suficientă pentru a demonstra că aceasta e o greșeală. Și, chiar dacă nu ar exista astfel de exemple, tot ar fi o greșeală, deoarece conceptul de literatură este un concept diferit de cel de ficțiune. Așa, de exemplu, „Biblia ca literatură" indică o atitudine teologică neutră, în timp ce expresia „Biblia ca ficțiune" este tendențioasă[2].

În cele ce urmează, voi încerca să analizez conceptul de ficțiune, nu însă și pe cel de literatură. Nu cred că este posibilă, în realitate, o analiză a literaturii așa cum o voi face pentru ficțiune, și aceasta din trei motive interdependente.

În primul rînd, nu există trăsătură sau set de trăsături pe care operele literare să le aibă în comun și care să poată constitui condiții necesare și suficiente pentru ca acestea să fie opere literare. Literatura, pentru a folosi terminologia lui Wittgenstein, este o noțiune „intuitivă" sau bazată pe „asemănări generice" („family resemblance notion").

În al doilea rînd, cred (deși nu voi încerca să demonstrez aici) că „literatură" este numele unui set de atitudini pe care le luăm față de un segment *(stretch)* de discurs și nu numele unei proprietăți interne a segmentului de discurs, deși motivul pentru care luăm atitudinile pe care le luăm va fi, desigur, cel puțin în parte, o funcție a proprietăților discursului și nu în întregime arbitrar. Pe scurt, dacă o operă este sau nu literatură, cititorul trebuie să decidă, iar dacă o operă este ficțiune sau nu, aceasta rămîne la decizia autorului.

În al treilea rînd, 'literarul' este continuu cu 'nonliterarul'. Nu numai că aici nu există un hotar strict, ci nu există nimic din ceea ce ar fi un hotar. Astfel, Thucydides și Gibbon au scris opere istorice pe care le putem trata sau nu ca opere literare. Povestirile cu Sherlock Holmes ale lui Conan Doyle sînt în mod clar opere ficționale, însă e o chestiune de interpretare dacă ele pot fi considerate ca parte a literaturii engleze.

Distincția dintre limbajul ficțional și limbajul figurativ: E clar că, așa cum în limbajul ficțional regulile semantice sînt alterate sau suspendate într-un mod pe care îl mai avem încă de studiat, tot așa, în vorbirea figurată, regulile semantice sînt alterate sau suspendate într-un mod anume. E la fel de clar, însă, că ceea ce se întîmplă în limbajul ficțional este destul de diferit și independent totodată față de figurile de limbaj. O metaforă poate apare la fel de bine într-o operă nonficțio-

nală ca şi într-una ficţională. Deci, numai pentru a avea o terminologie cu care să operăm, să zicem că utilizările metaforice ale expresiilor sînt „nonliterale", iar enunţurile ficţionale sînt „nonserioase". Ca să evităm un caz tipic de înţelegere greşită, vom spune că această terminologie nu urmăreşte să implice faptul că scrierea unui roman ficţional sau a unui poem nu ar fi o activitate serioasă ci, mai degrabă, că dacă autorul unui roman ne spune că afară plouă, de exemplu, el nu este obligat în mod serios opiniei că, în momentul scrierii, afară plouă cu adevărat. Acesta este sensul în care ficţiunea este nonserioasă. Cîteva exemple: „Scriu în clipa de faţă un articol despre conceptul de ficţiune", această remarcă este atît serioasă cît şi literală. Dacă spun: „Hegel este un cal mort pe piaţa filosofică", remarca este serioasă, dar nonliterală. Dacă spun, începînd o poveste: „A fost odată într-o împărăţie îndepărtată un împărat înţelept care avea o fată foarte frumoasă...", remarca este literală, dar nonserioasă.

Scopul acestei lucrări este acela de a analiza detaliat diferenţa dintre enunţurile ficţionale şi cele serioase; scopul, deci, nu este acela de a analiza diferenţa dintre enunţurile figurative şi cele literale, distincţie care este net independentă de prima.

O ultimă observaţie înainte de a începe analiza. Fiecare subiect de tratat îşi are propriile sale slogane care ne dau posibilitatea să stopăm procesul gîndirii înainte de a fi găsit o soluţie problemelor noastre. Aşa cum sociologii şi alţii care cercetează schimbările sociale consideră că pot să renunţe la a gîndi prin recitarea de sintagme ca „evoluţia previziunilor", tot astfel, ar fi uşor şi pentru noi să renunţăm la a gîndi despre statutul logic al discursului ficţional dacă am repeta slogane ca „suspendarea neîncrederii" sau expresii ca „mimesis". Astfel de noţiuni conţin problema noastră, dar nu şi rezolvarea ei. Pe de-o parte, vreau să spun, anume, că, atunci cînd citesc un scriitor serios de ilocuţiuni nonserioase ca Tolstoi sau Thomas Mann, ceea ce nu suspend e tocmai neîncrederea. Instinctul meu de neîncredere este mult mai puternic faţă de Dostoievski, decît faţă de un ziar ca *San Francisco Chronicle*. Pe de altă parte, vreau să spun că „suspend neîncrederea", însă problema noastră este aceea de a spune exact cum şi de ce. Platon, conform unei comune greşite interpretări, credea că ficţiunea constă din minciuni. De ce ar fi greşit un astfel de punct de vedere?

II.

Să începem prin a compara două pasaje, alese la întîmplare, pentru a ilustra distincţia dintre ficţiune şi nonficţiune. Primul, nonficţiune, este din *New York Times* (15 decembrie 1972), scris de Eileen Shanahan:

Washington, 14 dec. — *Un grup de funcţionari ai conducerii federale, de stat şi locale au respins astăzi ideea preşedintelui Nixon ca guvernul federal să asigure ajutorul financiar ce ar permite conducerilor locale să reducă taxele de proprietate.*

Cel de-al doilea este dintr-un roman de Miss Murdoch, intitulat „Roşu şi verde", care începe:

Încă zece zile de glorie fără cai! Astfel gîndea sublocotenentul Andrew Chase-White, recent numit în distinsul regiment King Edwards Horse, în timp ce hoinărea mulţumit printr-o grădină din împrejurimile Dublinului, într-o după-amiază însorită de duminică din aprilie 1916[3].

Primul lucru de observat la ambele pasaje este acela că, cu posibila excepţie a unicului cuvînt „hoinărea" („pottered") din romanul lui Miss Murdoch, toate ocurenţele cuvintelor sînt literale. Ambele autoare vorbesc (scriu) literal. Care sînt atunci diferenţele? Să începem prin a considera pasajul din *New York Times*. Miss Shanahan face o aserţiune. Aserţiunea este un tip de act ilocuţionar care se conformează anumitor reguli semantice şi pragmatice specifice. Acestea sînt:

(1) *Regula esenţială:* cel care face aserţiunea îşi asumă adevărul propoziţiei exprimate.
(2) *Regula pregătitoare:* vorbitorul trebuie să fie în măsură să furnizeze argumente sau dovezi privind adevărul propoziţiei exprimate.
(3) În contextul enunţării, adevărul propoziţiei exprimate nu trebuie să fie neapărat evident atît pentru vorbitor cît şi pentru ascultător.
(4) *Regula sincerităţii:* vorbitorul se angajează faţă de credinţa în adevărul propoziţiei exprimate[4].

Observaţi că Miss Shanahan este făcută responsabilă pentru îndeplinirea tuturor acestor reguli. Dacă nu reuşeşte să înde-

plinească vreuna din ele, vom spune că aserţiunea ei este defectivă. Dacă nu reuşeşte să îndeplinească condiţiile specificate de către reguli, vom spune că ceea ce a spus ea este fals sau incorect sau greşit sau că nu a avut dovezi suficiente în sprijinul celor spuse de ea sau că era fără sens pentru că noi oricum am fi aflat sau că minţea pentru că nici ea nu credea în realitate ceea ce spunea. Acestea sînt modalităţile în care aserţiunile pot funcţiona greşit, adică atunci cînd vorbitorul nu reuşeşte să fie la înălţimea etaloanelor furnizate de reguli. Regulile stabilesc canoanele interne ale criticii enunţării.

Observaţi acum că nici una dintre reguli nu se aplică pasajului din Miss Murdoch. Enunţarea ei nu este o angajare faţă de adevărul propoziţiei conform căreia într-o după amiază însorită de duminică din aprilie 1916 un recent numit ofiţer în regimentul King Edwards Horse, pe nume Andrew Chase-White, hoinărea prin grădina sa şi se gîndea că urma să aibă încă zece zile de glorie fără cai. O astfel de propoziţie poate fi adevărată sau nu, dar Miss Murdoch nu are nici o obligaţie relativă la adevărul acesteia. Şi iarăşi, pot exista sau nu argumente pentru adevărul unei astfel de propoziţii, iar ea poate avea sau nu argumente. Însă toate acestea sînt complet irelevante pentru actul ei de vorbire care nu o obligă să aibă argumente. Şi iarăşi, dacă nu există obligaţie faţă de adevărul propoziţiei, nu există nici întrebarea dacă noi sîntem deja convinşi de adevărul ei, iar autoarea nu e considerată ca nesinceră, dacă, de fapt, nu crede nici un moment că există în realitate la Dublin un personaj care să se gîndească la cai în acea zi.

Acum ajungem la miezul problemei: Miss Shanahan face o aserţiune, iar aserţiunile sînt definite prin regulile constitutive ale activităţii de asertare; ce tip de act ar putea oare să îndeplinească Miss Murdoch? În speţă, cum ar putea fi acesta o aserţiune dacă nu se supune nici uneia dintre regulile specifice asertării? Dacă, aşa cum am susţinut, sensul propoziţiei enunţate de Miss Murdoch este determinat de reguli lingvistice care se ataşează elementelor acestei propoziţii şi dacă regulile stabilesc că enunţarea literală a acestei propoziţii este o aserţiune şi dacă, aşa cum am insistat, ea realizează o enunţare literală a propoziţiei, atunci cu siguranţă trebuie să fie o aserţiune, dar nu poate fi nici aserţiune, de vreme ce nu se supune acelor reguli care sînt specifice şi constitutive aserţiunilor.

Să începem prin a analiza un răspuns greşit la întrebarea noastră, un răspuns pe care unii autori, de fapt, l-au propus.

Conform acestui răspuns, Miss Murdoch sau oricare alt autor de romane nu îndeplinesc actul ilocuţionar de a face o aserţiune, ci actul ilocuţionar de a spune o povestire sau de a scrie un roman. După această teorie, relatările din ziare conţin o clasă de acte ilocuţionare (afirmaţii, aserţiuni, descrieri, explicaţii), iar literatura ficţională conţine o altă clasă de acte ilocuţionare (scrierea povestirilor, romanelor, poemelor, a pieselor, etc.). Scriitorul sau vorbitorul de ficţiune posedă propriul său repertoriu de acte ilocuţionare care sînt solidare şi complementare cu actele ilocuţionare standard de a pune întrebări, de a solicita, de a face promisiuni, de a face descrieri, şi celelalte. Cred că această analiză este incorectă. Nu voi dedica prea mult spaţiu pentru a demonstra că este incorectă, fiindcă prefer să-l cheltuiesc prezentînd o alternativă; însă, prin ilustrarea incorectitudinii sale, vreau să menţionez o serioasă dificultate, căreia nici unul dintre cei care au dorit să prezinte o alternativă nu i-au putut face faţă. În general, actul ilocuţionar realizat prin enunţarea propoziţiei este o funcţie a sensului propoziţiei. Ştim, de exemplu, că enunţarea propoziţiei „John poate alerga o milă" este realizarea unui tip de act ilocuţionar şi că enunţarea propoziţiei „Poate John alerga o milă?" este realizarea unui alt tip de act ilocuţionar, deoarece ştim că forma indicativă a propoziţiei înseamnă altceva decît forma sa interogativă. Dacă însă propoziţia ar fi utilizată într-o operă ficţională pentru a înfăptui acte de vorbire complet diferite faţă de cele determinate de sensul lor literal, ele ar trebui să aibă un sens diferit. Aşadar, oricine vrea să susţină că ficţiunea conţine acte ilocuţionare diferite faţă de cele nonficţionale este obligat să-şi asume punctul de vedere conform căruia cuvintele nu-şi păstrează sensurile lor normale atunci cînd apar în operele ficţionale. Acest punct de vedere este cel puţin *prima facie* o opinie imposibilă, deoarece, dacă ar fi adevărată, atunci nu ar fi posibil ca cineva să înţeleagă o operă de ficţiune fără să înveţe un nou set de sensuri pentru toate cuvintele şi toate celelalte elemente conţinute în opera de ficţiune respectivă; şi, deoarece orice propoziţie poate să apară în cadrul ei, pentru a avea abilitatea de a citi orice operă de ficţiune, vorbitorul unei limbi ar trebui să înveţe limba cu totul de la început, de vreme ce fiecare propoziţie din limbă ar avea atît un sens ficţional cît şi unul nonficţional. Pot să-mi imaginez diversele căi pe care un apărător al unui astfel de punct de vedere ar putea întîmpina aceste obiecţii, dar ele sînt toate la fel de neplauzibile ca şi teza originară că ficţiunea posedă vreo cate-

gorie cu totul nouă de acte ilocuţionare; eu însă nu voi stărui asupra lor aici.

Înapoi la Miss Murdoch. Dacă ea nu îndeplineşte actul ilocuţionar de a scrie un roman, pentru că nu există un astfel de act, ce anume face ea în pasajul citat? Răspunsul mi se pare evident, deşi nu uşor de formulat cu precizie. S-ar putea spune că ea pretinde că face o aserţiune sau că acţionează ca şi cum ar face o aserţiune sau că trece prin momentele realizării unei aserţiuni sau că, în fine, imită producerea unei aserţiuni. Eu nu am vreo preferinţă deosebită pentru nici una din aceste expresii verbale, dar să lucrăm cu „a pretinde", în măsura în care e la fel de bun ca oricare altul. Cînd spun că Miss Murdoch pretinde că face o aserţiune, este crucial să se distingă două sensuri destul de diferite ale lui „a pretinde". Într-un sens al lui „a pretinde", a pretinde a fi sau a face ceva ce cineva nu este sau nu face înseamnă o angajare într-o formă de amăgire, dar în al doilea sens al lui „a pretinde", a pretinde a fi sau a face ceva înseamnă o angajare într-o îndeplinire care este *ca şi cum* cineva ar fi sau ar face acel lucru şi este fără nici o intenţie de a înşela, de a amăgi. Dacă pretind că sînt Nixon cu scopul de a induce în eroare Serviciul Secret şi să mă lase în Casa Albă, pretind în primul sens; dacă pretind că sînt Nixon în cadrul unei partide de şarade, înseamnă a pretinde în al doilea sens. Uzul ficţional al verbului a pretinde în doilea sens este cel care va rămîne în discuţie. Miss Murdoch se angajează într-o pseudoîndeplinire nondeceptivă, constituită de pretinderea de a ne povesti o serie de evenimente. Deci prima mea concluzie este aceasta: autorul unei opere ficţionale pretinde că realizează o serie de acte ilocuţionare, de obicei de tipul „reprezentativ"[5].

„A pretinde" este un verb intenţional: adică este unul dintre verbele care conţin în structura lor conceptul de intenţie. Cineva nu poate vorbi despre pretenţia lui de a fi făcut ceva pînă cînd nu a intenţionat să pretindă că a făcut acel lucru. Aşadar, prima noastră concluzie ne conduce imediat la cea de-a doua: criteriul prin care se identifică dacă textul este sau nu operă de ficţiune trebuie în mod necesar să se bazeze pe intenţiile ilocuţionare ale autorului. Nu există caracteristică textuală, sintactică sau semantică prin care să se identifice textul ca operă ficţională. Ceea ce face din ea o operă ficţională este, să zicem aşa, poziţia ilocuţionară pe care autorul o ia în faţa ei, iar poziţia e o chestiune de intenţii ilocuţionare complexe pe care autorul le are cînd scrie sau compune opera respectivă.

A existat o şcoală a criticii literare care credea că cineva ar putea să nu ia în considerare intenţiile autorului atunci cînd examinează o operă ficţională*. Poate că există vreun nivel la care această opinie extraordinară să fie plauzibilă; poate că cineva nu ar lua în considerare motivele ulterioare ale unui autor atunci cînd îi analizează opera, dar la nivelul cel mai adînc este absurd de presupus că un critic poate ignora complet intenţiile autorului, de vreme ce chiar a identifica un text ca roman, ca poem sau chiar ca text înseamnă a face deja o afirmaţie despre intenţiile lui.

Pînă acum am subliniat că autorul de ficţiune pretinde că îndeplineşte acte ilocuţionare pe care, de fapt, el nu le îndeplineşte. Dar acum întrebarea noastră se converteşte în: ce face posibilă această formă particulară a pretenţiei? La urma urmei, este un fapt cu totul curios, particular şi uimitor al limbajului uman că acesta permite posibilitatea ficţiunii ca atare. Cu toate acestea, nici unii nu întîmpinăm vreo dificultate în a recunoaşte şi a înţelege opere ficţionale. Cum e posibil aşa ceva?

În discuţia noastră despre pasajul din *New York Times* al lui Miss Shanahan, am specificat un set de reguli conform cărora enunţarea ei se realizează ca aserţiune (sinceră şi nondefectivă). Găsesc util să consider aceste reguli ca reguli ce corelează cuvinte (sau propoziţii) cu lumea. Consider aceste reguli ca reguli verticale ce stabilesc conexiuni între limbă şi realitate. Ceea ce face posibilă ficţiunea, sugerez acum, este un set de convenţii extralingvistice, nonsemantice, care rup conexiunea dintre cuvinte şi lume, stabilită prin regulile menţionate anterior. Consider convenţiile discursului ficţional ca fiind un set de convenţii orizontale care rup conexiunile stabilite prin regulile verticale. Ele suspendă cerinţele normale stabilite de către aceste reguli. Astfel de convenţii orizontale nu sînt reguli de sens *(meaning rules)*. Ele nu fac parte din competenţa semantică a vorbitorului. Ca atare, ele nu alterează sau schimbă sensul niciunuia dintre cuvintele sau elementele limbii. Ceea ce fac ele mai degrabă e să permită vorbitorului să folosească cuvintele cu sensurile lor literale fără să le supună obligaţiilor cerute în mod obişnuit de acele sensuri. Cea de-a treia concluzie a mea este aceasta: pretinsele ilocuţiuni care constituie opera ficţională sînt posibilitate de existenţa unui set de convenţii ce suspendă operaţia normală a regulilor ce relaţionează actele ilocuţionare cu lumea. În acest sens, pentru a utiliza ter-

minologia lui Wittgenstein, a spune povestiri este un joc separat al limbii *(separate language game);* ca să fie jucat, el necesită un set separat de convenții, deși acestea nu sînt reguli de sens; jocul limbii nu este solidar cu jocurile ilocuționare de limbă, ci parazitic față de acestea.

Acest punct va fi mai clar, poate, dacă vom studia în contrast ficțiunea și minciunile. Cred că Wittgenstein nu avea dreptate cînd a spus că a minți este un joc al limbii care trebuie învățat ca și oricare altul[6]. Cred că aceasta este o eroare, pentru că a minți înseamnă a viola una din regulile reglementative în îndeplinirea unui act de vorbire și oricare din regulile reglementative conține în sine noțiunea de violare. De vreme ce regula este cea care definește ce anume constituie o violare, nu e necesar să învățăm mai întîi să ne conformăm regulilor și de abia apoi să ne însușim o practică separată de a încălca aceste reguli. În contrast, ficțiunea este mult mai sofisticată decît minciuna. Pentru cineva care nu înțelege convențiile specifice ficțiunii, ficțiunea ar părea o simplă minciună. Ceea ce distinge însă ficțiunea de minciună este tocmai existența unui set distinct de convenții care să permită autorului să treacă prin momentele producerii unei afirmații despre care el știe că nu este adevărată, chiar dacă nu are intenția să înșele.

Am discutat pînă acum problema a ceea ce face posibil ca un autor să utilizeze cuvintele literal și totuși să nu fie angajat în conformitate cu regulile care se atașează sensului literal al acelor cuvinte. Orice răspuns la această întrebare implică o alta: care sînt mecanismele prin care autorul invocă convențiile orizontale — ce procedeu aplică? Dacă, așa cum am spus, autorul nu îndeplinește în realitate acte ilocuționare, ci doar pretinde că le îndeplinește, cum este realizată această pretenție? E o trăsătură generală a conceptului de pretenție aceea că se poate pretinde împlinirea unui ordin superior sau a unei acțiuni complexe prin îndeplinirea în realitate a ordinelor inferioare sau a acțiunilor mai puțin complexe, care sînt părți constitutive ale ordinelor superioare sau ale acțiunilor complexe. Deci, spre exemplu, cineva poate să pretindă că lovește pe altcineva făcînd în realitate acea mișcare a brațului și a pumnului caracteristică lovirii cuiva. Lovirea este pretinsă, dar mișcarea brațului și a pumnului este reală. În mod similar, copiii pretind că conduc o mașină imobilă stînd în realitate pe locul conducătorului, rotind volanul, mișcînd maneta de viteze ș.a.m.d. Același principiu se aplică și la scrierea ficțiunii. Autorul pretinde că îndeplinește acte ilocuționare enunțînd (scriind) propoziții cu adevărat. În terminologia din *Speech Acts,* actul ilocuționar este pretins, dar actul enunțării este real. În terminologia lui Austin, autorul pretinde că îndeplinește acte ilocuționare îndeplinind în realitate acte fonetice și fatice. Actele de enunțare ale ficțiunii sînt identice cu actele de enunțare ale discursului serios și acesta este motivul pentru care nu există proprietăți textuale care să identifice un segment (stretch) de discurs ca fiind operă de ficțiune. Realizarea actului enunțării cu intenția de a invoca convențiile orizontale este ceea ce constituie pretinsa realizare a actului ilocuționar.

A patra concluzie a acestei secții este așadar o dezvoltare a celei de-a treia: pretinsa realizare a actelor ilocuționare care constituie scrierea unei opere ficționale constă în îndeplinirea în realitate a actelor de enunțare cu intenția de a invoca convenții orizontale care suspendă obligațiile ilocuționare normale ale enunțurilor.

Acest punct va fi mai clar dacă vom lua în considerare două cazuri speciale de ficțiune: narațiunea la persoana întîi și piesa dramatică. Spusesem că, în narațiunea la persoana a treia de tipul celei exemplificate prin romanul lui Miss Murdoch, autorul pretinde că realizează acte ilocuționare. Dar să considerăm pasajul următor din Sherlock Holmes:

Era în anul '95 cînd o conjunctură de evenimente, asupra căreia nu e cazul să insist, ne-a determinat pe dl. Sherlock Holmes și pe mine să petrecem cîteva săptămîni într-unul din marile noastre orașe universitare și, în acest răstimp, a avut loc mica dar instructiva aventură despre care vreau să vă vorbesc[7].

În acest pasaj, Sir Arthur nu pretinde pur și simplu că face o aserțiune, ci pretinde că este John Watson, M. D., ofițer în retragere al campaniei din Afganistan, care face aserțiuni despre prietenul său Sherlock Holmes. Adică, în narațiuni la persoana întîi, autorul adesea pretinde că este altcineva care face aserțiuni.

Textele dramatice ne furnizează un interesant caz special al tezei pe care o argumentăm în acest articol. Aici nu este atît de mult autorul cel care exprimă pretinderea cît personajele, în momentul jocului. Adică, textul piesei va consta din niște pseudoaserțiuni, dar, simultan și în cea mai mare parte, el va

consta dintr-o serie de indicații pentru actori asupra felului în care trebuie să pretindă pentru a face aserțiuni și a realiza alte acțiuni. Actorul pretinde că este altcineva decît este el în realitate și pretinde că realizează acte de vorbire precum și alte acte ale personajului. Dramaturgul imaginează acțiunile reale și pretinse precum și discursurile actorilor, însă rolul său în scrierea textului piesei este asemănător mai degrabă cu acela de a scrie o rețetă pentru pretenție decît de angajarea sa într-o formă de pretenție în sine. O povestire ficțională este o pretinsă reprezentare a unei stări de lucruri; dar o piesă, adică o piesă reprezentată, este nu o *reprezentare* a unei stări de lucruri, ci însăși starea de lucruri pretinsă, actorul pretinde *că este* personajul. În acest sens, autorul unei piese nu pretinde în general că face aserțiuni, el dă indicații de felul cum se montează o pretenție pe care actorii apoi le urmează. Considerați următorul pasaj din „Cutia de argint" (The Silver Box) a lui Galsworthy:

Actul I, scena I. Cortina se ridică pe sufrageria lui Barthwick, largă, modernă și bine mobilată. Perdelele sînt lăsate, lumina electrică arde. Pe larga masă rotundă e așezată o tavă cu whiskey, un sifon, o tabacheră de argint. E trecut de miezul nopții. O bîjbîială se aude afară. Ușa e deschisă brusc; Jack Barthwick pare să se prăbușească în cameră . . .
Jack: Bună! Am ajuns acasă teaf . . . (sfidător)[8].

E instructiv de comparat acest pasaj cu cel al lui Miss Murdoch. Murdoch, am susținut, ne spune o povestire; pentru a face aceasta, ea pretinde că face o serie de aserțiuni despre oamenii din Dublin din 1916. Ceea ce vizualizăm cînd citim pasajul este un om hoinărind prin grădina sa, gîndindu-se la cai. Dar cînd Galsworthy scrie piesa sa, el nu ne oferă o serie de pretinse aserțiuni despre piesă. El ne dă o serie de indicații de felul cum lucrurile se petrec în realitate pe scenă cînd piesa este jucată. Cînd citim pasajul din Galsworthy, vizualizăm scena, ridicarea cortinei, scena mobilată ca o sufragerie, și celelalte. Adică, ni se pare că forța ilocuționară a textului piesei este ca și forța ilocuționară a unei rețete de copt prăjituri. E un set de instrucțiuni despre cum anume trebuie făcut un lucru, cum trebuie jucată piesa. Elementul 'pretenție' circumscrie nivelul jocului scenic: actorii pretind că sînt membrii familiei Barthwick făcînd cutare sau cutare lucru și avînd cutare sau cutare sentimente.

III.

Analiza secției precedente, dacă e corectă, ne va ajuta la rezolvarea cîtorva dintre enigmele tradiționale referitoare la ontologia operelor ficționale. Presupuneți că spun: „Nu a existat niciodată o doamnă Sherlock Holmes pentru că Holmes nu a fost căsătorit, dar a existat a doamnă Watson pentru că Watson a fost căsătorit, deși doamna Watson a murit nu mult după căsătoria lor." Este ceea ce am spus adevărat sau fals, sau lipsit de valoare de adevăr sau ce? Pentru a răspunde, e necesar să distingem nu numai între discursul serios și discursul ficțional, așa cum am făcut eu, ci să le distingem și pe acestea amîndouă de discursul serios despre ficțiune. Luat ca un discurs serios, pasajul de mai sus nu este, desigur, adevărat, deoarece nici unul dintre acești oameni (Watson, Holmes, Mrs. Watson) nu a existat vreodată. Dar luată ca un discurs *despre* ficțiune, afirmația de mai sus este adevărată pentru că relatează exact istoria matrimonială a celor două personaje ficționale Holmes și Watson. Ea însăși nu este o ficțiune din cauză că nu eu sînt autorul operelor ficționale respective. Holmes și Watson nu au existat niciodată, ceea ce însă nu înseamnă a nega că ei există în ficțiune și pot fi discutați ca atare.

Luat ca afirmație despre ficțiune, enunțul de mai sus se conformează regulilor constitutive producerii unei afirmații. Observați, de exemplu, că eu pot verifica afirmația de mai sus prin referire la lucrările lui Conan Doyle. Dar nu se pune problema ca Conan Doyle să aibă posibilitatea să verifice ceea ce spune despre Sherlock Holmes și Watson, atunci cînd scrie povestirile, deoarece el nu face nici o afirmație despre ei, ci doar pretinde că o face. Fiindcă autorul a creat aceste personaje ficționale, pe de altă parte, noi putem face afirmații adevărate despre ele ca personaje ficționale.

Dar cum e posibil pentru un autor să „creeze" personaje ficționale din aer străveziu, după cum s-ar părea? Ca să răspundem la aceasta, să ne întoarcem la al doilea pasaj din Miss Murdoch. A doua propoziție începe: „Astfel gîndea sublocotenentul Andrew Chase-White." În acest pasaj, Murdoch folosește un nume propriu, o expresie referențială paradigmatică. Așa cum în întreaga propoziție pretinde că face o aserțiune, în acest pasaj ea pretinde că referă (un alt act de vorbire). Una dintre condițiile pentru îndeplinirea cu succes a actului de vorbire referențial este aceea că trebuie să existe un obiect

la care vorbitorul se referă. Deci, pretinzînd că referă, ea pretinde că există obiectul la care face referința. În măsura în care împărtășim această pretenție, vom pretinde și noi că există un sublocotenent numit Andrew Chase-White în Dublinul anului 1916. Pretinsa referință este cea care creează personajul fictional și pretenția împărtășită, cea care ne permite să vorbim despre personaj în maniera pasajului despre Sherlock Holmes, citat mai sus. Structura logică a tuturor celor spuse pînă acum este complicată, dar nu opacă. Pretinzînd că se referă la o persoană (și îi repovestește aventurile), Miss Murdoch creează un personaj fictional. Observați că ea nu se referă în realitate la un personaj fictional, pentru că nu exista anterior un astfel de personaj, ci, mai degrabă, pretinzînd că se referă la o persoană, ea creează o persoană fictională. Odată creată, noi, care sîntem în afara povestirii fictionale, putem să ne referim cu adevărat la o persoană fictională. Observați că în pasajul despre Sherlock Holmes de mai sus, eu m-am referit cu adevărat la un personaj fictional (d.e., enunțul meu satisface regulile referinței). Nu am *pretins* că mă refer la un Sherlock Holmes real. *M-am referit în realitate* la un Sherlock Holmes fictional.

O altă trăsătură interesantă a referinței fictionale este aceea că nu toate referințele dintr-o operă fictională vor fi pretinse acte de referință; unele vor fi referințe reale, ca cea din pasajul lui Miss Murdoch unde se referă la Dublin sau în Sherlock Holmes cînd Conan Doyle se referă la Londra sau, în pasajul citat, cînd face o referință voalată fie la Oxford, fie la Cambridge, dar nu ne spune la care („unul din marile noastre orașe universitare"). Majoritatea povestirilor fictionale conțin elemente nonfictionale: pe lîngă pretinsele referințe la Sherlock Holmes și Watson, există în Sherlock Holmes referințe reale la Londra, Baker Street și Paddington Station; iarăși, în *Război și pace*, povestea lui Petru și a Natașei este o poveste fictională, despre ficțiuni, dar Rusia din *Război și pace* este Rusia reală, iar războiul împotriva lui Napoleon este un război împotriva lui Napoleon real. Care este testul pentru stabilirea a ceea ce este și ce nu este fictional? Răspunsul este furnizat de discuția noastră despre diferențele dintre romanul lui Miss Murdoch și articolul lui Miss Shanahan din *New York Times*. Testul pentru a stabili la ce anume este obligat autorul este ceea ce contează ca greșeală. Dacă n-a existat vreodată un Nixon, Miss Shanahan (și noi, ceilalți) am face o greșeală. Dar dacă nu a existat vreodată un Andrew Chase-White, Miss Murdoch nu face nici o greșeală. Din nou, dacă Sherlock Holmes și

Watson merg din Baker Street spre Paddington Station pe o rută geografic imposibilă, noi vom ști că Conan Doyle a greșit acum chiar dacă nu greșește în cazul în care nu ar fi existat un veteran al campaniei din Afganistan răspunzînd descrierii lui John Watson, M. D. În parte, anumite genuri fictionale sînt definite prin obligațiile nonfictionale incluse în opera fictională. Diferența, să zicem, între romanele naturaliste, basme, opere de anticipație științifică și povestiri fantastice este definită, în parte, de măsura implicării autorului în starea reală de lucruri pe care o reprezintă, fie fapte specifice despre locuri ca Londra, Dublin sau Rusia sau, în general, fapte despre ceea ce pot face oamenii, despre cum este lumea. De exemplu, dacă Billy Pilgrim face o călătorie pe invizibila planetă Trafalmadore într-o microsecundă, o putem accepta fiindcă aceasta este pertinentă elementelor științifico-fantastice din *Slaughterhouse Five*, dar dacă găsim un text unde Sherlock Holmes face același lucru, vom ști fără îndoială că textul este non pertinent corpusului original de nouă volume al povestirilor lui Sherlock Holmes.

Teoreticienii literari sînt înclinați să facă vagi remarci despre felul cum creează autorul lumea fictională, o lume a romanului sau ceva asemănător. Cred că sîntem acum în măsură să dăm sens acelor remarci. Pretinzînd că se referă la oameni și că repovestește evenimente despre ei, autorul creează personaje fictionale și evenimente. În cazul ficțiunii realiste sau naturaliste, autorul se va referi la locuri și evenimente reale, amestecînd aceste referințe cu referințe fictionale, făcînd deci posibilă tratarea poveștii fictionale ca extensie a cunoștințelor noastre existente. Autorul va stabili cu cititorul un set de înțelegeri despre cît de mult sînt încălcate regulile verticale ale limbajului serios de către convențiile orizontale. În măsura în care autorul este consecvent cu convențiile pe care le-a invocat, (în cazul formelor revoluționare ale literaturii), rămîne în interiorul acestora. Atît timp cît *posibilitatea* ontologiei este vizată, totul merge: autorul poate crea orice personaj sau eveniment dorește. Atît timp cît este vizată însă *acceptabilitatea* ontologică, coerența este o problemă crucială. Oricum, nu există criterii universale de coerență: ceea ce contează ca și coerență într-o operă științifico-fantastică, nu va conta ca și coerență într-o operă naturalistă. Ceea ce contează ca și coerență va fi, în parte, o funcție a contractului dintre autor și cititor referitor la convențiile orizontale.

Uneori autorul poveștii ficționale va insera enunțuri care nu sînt ficționale în cadrul povestirii și care nu fac parte din poveste. Pentru a lua un faimos exemplu, Tolstoi începe Anna Karenina cu fraza: „Familiile fericite sînt toate fericite în același fel, familiile nefericite, nefericite în felul lor, separat, diferit". Eu iau aceasta ca enunț serios, dar nonficțional. Este o aserțiune genuină. Este parte a romanului, dar nu parte a poveștii ficționale. Cînd Nabokov, la începutul lui *Ada*, îl denaturează deliberat pe Tolstoi, spunînd „Toate familiile fericite sînt mai mult sau puțin diferite; toate cele nefericite, mai mult sau mai puțin asemănătoare", el contrazice în mod indirect și îl împunge ironic pe Tolstoi. Ambele sînt aserțiuni genuine, deși cea a lui Nabokov este construită printr-o falsă citare a lui Tolstoi. Astfel de exemple ne silesc să facem o distincție finală, aceea dintre opera ficțională și discursul ficțional. O operă ficțională nu are voie să constea în întregime, și în general nu va consta în întregime, din discurs ficțional.

IV.

Analiza precedentă lasă fără răspuns o întrebare crucială. De ce atîta bătaie de cap? Adică, de ce să acordăm atîta importanță și efort unor texte care conțin acte de vorbire în sens larg pretinse? Cititorul care a urmărit argumentul meu de pînă acum nu va fi surprins să audă că eu nu cred că există vreun răspuns simplu sau chiar unic la această întrebare. O parte a răspunsului ar fi în legătură cu rolul crucial, subestimat de obicei, pe care imaginația îl joacă în viața umană și rolul la fel de crucial pe care variatele produse ale imaginației îl joacă în viața social-umană. Și un aspect al rolului pe care astfel de produse îl joacă derivă din faptul că actele serioase de vorbire (d.e., nonficționale) pot fi transmise prin texte ficționale, chiar dacă actul de vorbire transmis nu este reprezentat în text. Aproape orice operă de ficțiune importantă transmite un „mesaj" sau „mesaje" care sînt transmise *prin text*, însă nu se află *în text*. Numai în unele povestiri pentru copii, ce conțin formula „și morala poveștii este..." sau în plictisitorii autori didactici ca Tolstoi, găsim cu adevărat o reprezentare explicită a actelor serioase de vorbire pentru care aceasta este punctul (sau punctul principal) de transmis al textului ficțional. Criticii literari au explicat pe baze ad hoc și particulariste modul în care autorul transmite un act serios de vorbire prin îndeplinirea actului de vorbire pretins care constituie opera de ficțiune, dar nu există încă o teorie generală a mecanismelor prin care astfel de intenții ilocuționare serioase să fie transmise prin ilocuțiuni pretinse.

NOTE

1. Pentru o încercare mai detaliată de elaborare a teoriei acestor tipuri de relații vezi J. R. Searle, *Speech Acts*, cap. 3—5.

2. Există și alte sensuri ale „ficțiunii" și „literaturii" pe care eu nu am să le disting. Într-un sens, „ficțiune" înseamnă falsitate, ca în „Mărturia apărării e o țesătură de ficțiuni" și, tot într-un sens, „literatură" înseamnă tipărituri, ca în „Literatura despre opacitatea referențială este destul de vastă".

3. Iris Murdoch, „The Red and the Green" (New York, 1965), p. 3. Acest exemplu, ca și celelalte utilizate în acest articol, a fost ales în mod deliberat la întîmplare, în credința că teoriile limbii ar fi capabile să se ocupe cu orice fel de text și nu numai cu exemple special selectate. [Pentru o opinie contrară celei expuse de Searle în această notă, vezi Stanley E. Fish, *infra*, p. 248].

4. Pentru o expunere mai detaliată a acestor reguli și a unor reguli similare, vezi Searle, *ibid.*, cap. 3.

5. Clasa ilocuționară a reprezentativelor include afirmații (statements), aserțiuni, descrieri, caracterizări, identificări, explicații și numeroase altele. Pentru o explicare a acestora și a noțiunilor relaționate, vezi Searle, „A Classification of Illocutionary Acts", Minessota Studies in the Philosophy of Language, ed. K. Gunderson [Searle, 1976].

* Searle face aici o aluzie evidentă la New Criticism.

6. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford, 1953), pag. 249.

7. A. Conann Doyle, *The Complete Sherlock Holmes* (Garden City, N.I. 1932), II, 596.

8. John Galsworthy, *Reprezentative Plays* (New York, 1924), p. 3.

CE SE FACE CU AUSTIN ȘI SEARLE: TEORIA ACTELOR DE VORBIRE ȘI CRITICA LITERARĂ

Stanley Fish

I. VĂ SURGHIUNESC!

În actul al doilea, scena a doua din *Coriolanus*, tribunii Brutus și Sicinius decid că, pentru a prilejui căderea eroului, ei nu trebuie decît să-l lase pradă propriilor sale intenții (verbale). Ei știu că el nu poate fi consul pînă ce nu cere cetățenilor să-i acorde voturile și sînt convinși de asemenea că va acționa necorespunzător. „Îl va ruga — spune Sicinius — precum ar fi batjocură să-i ceară, / Aceea ce poporu-i poate da." (II, ii, p. 258, 202—204)*. Aceasta nu este numai o prezicere exactă a ceea ce face (sau nu face), de fapt, Coriolanus; este, de asemenea, și o uimitoare anticipare a formulării condițiilor pregătitoare pentru actul de cerere din teoria actelor de vorbire. Iată analiza acestui act, dată de John Searle (unde V=vorbitor, I=interlocutor și A=act):

CERERE

Tip de regulă		
	Conținut propozițional	Viitorul act A al lui I.
	Pregătitoare	1. I este în măsură să facă A. V crede că I este în măsură să facă A. 2. Nu este evident nici pentru V și nici pentru I că I va face A în cursul normal al evenimentelor din proprie inițiativă.
	Sinceritate	V dorește ca I să facă A.
	Esențială	Contează ca o încercare a lui V de a-l determina pe I să facă A.

(*Speech Acts*, Cambridge, 1969, p. 66)

Conform lui Searle, regulile care guvernează înfăptuirea unei cereri (sau a oricărui alt act ilocuționar) nu sînt reglementative, ci constitutive: cu alte cuvinte, ele nu reglementează un comportament existent anterior, ci definesc condițiile sub care se poate afirma că apare acel comportament; dacă aceste condiții nu sînt îndeplinite, comportamentul respectiv este fie defectiv, fie vid, lipsit de valoare (unele condiții constitutive sînt mai importante decît altele), vorbitorul va fi făcut ceva (cuvintele nu sînt „adresate" cuiva, ci servesc vorbitorului pentru a face ceva cu ele), el însă nu a săvîrșit actul în chestiune. Aceste afirmații sînt adevărate chiar dacă numele actului ar fi inclus în enunț. „Promit să te pic la examen", în circumstanțe normale, nu este o promisiune fiindcă o „promisiune este defectivă dacă lucrul promis e un lucru a cărui îndeplinire nu e dorită de către cel căruia i se adresează promisiunea" (Searle, p. 58). Ceea ce prezice (corect) Sicinius este că Coriolanus va face cererea în așa fel încît să indice faptul că el nu acceptă condițiile înfăptuirii reușite a actului său. El nu crede, spre exemplu, că I (interlocutorul sau cel căruia îi este adresată cererea) este în măsură să facă A (a face o judecată prin vot). Într-adevăr, chiar de la prima apariție a sa pe scenă, el îi atacă pe cetățeni tocmai în acest punct: „Mai sigur decît voi — le spune el — este pe gheață / Tăciunele aprins, zăpada-n soare" (I, i, 83—83, p. 203). Sînteți nu numai nesiguri („O clipă doar să treacă, și numiți / Preanobil ce-ați urît, și ticălos / Pe cel slăvit ca zeii"), dar judecățile voastre pot fi corect interpretate numai dacă sînt puse cu capul în jos:

Simțiți doar ură pentru ce e nobil
Și nu iubiți decît cum vrea bolnavul
ce-l vatămă mai rău. Și ascultarea
Ce-o arătați cuiva e ca plutitul
Cu vîslele de plumb . . .

[I, i, 88—98, p. 203]

Astfel, Coriolanus îi judecă pe cei la a căror judecată e de presupus că ar trebui să se supună, găsindu-i incapabili de a-și îndeplini rolul în ceremonia impusă de obiceiuri. Judecînd astfel, oricum, el înlătură condițiile care regizează acea ceremonie și le substituie condiții de cu totul alt gen. Capacitatea cetățenilor de a-și acorda votul nu poate fi, în mod normal, pusă la îndoială, dat fiind faptul că ea este stipulată de regulile

jocului, adică de către convențiile care definesc (sau constituie) problemele de stat. În contextul acestor reguli, cetățenii sînt singurii „în măsură să facă A"; iar ei au această capacitate în virtutea poziției lor, și nu pentru că ar fi fost autorizați în urma unui test din afara sistemului de reguli. Modul de îndeplinire a lor poate fi contestat, dar instituțiile, ale căror convenții specifică rolul lor, nu pot fi modificate. (În mod similar, cineva se poate certa cu arbitrul, dar nu poate ignora sau înlătura deciziile acestuia, continuînd să participe totuși la joc). Este exact ceea ce face Coriolanus, de fapt, atunci cînd nu dorește să ceară votul cetățenilor, pentru simplul motiv că îi consideră incompetenți și nu cei în măsură să voteze. El respinge stipulația de competență publică (convențională) și o înlocuiește cu propria evaluare personală. El se autodeclară în afara (sau, mai bine zis, deasupra) sistemului de reguli prin care societatea își fixează valorile, refuzînd să se supună condițiilor (actelor de vorbire) care regizează actele sale.

Cetățenii, pe de altă parte, se supun acestor condiții chiar dacă știu la fel de bine ca și el că, într-un fel, sînt liberi să nu le ia în considerare. Ei discută problema în actul II, scena iii, imediat după ce Sicinius face prezicerea. Primul cetățean afirmă regula generală: „Vă spun o dată pentru totdeauna: dacă ne cere voturile, nu i le putem refuza" („... we ought not to deny him"). „Nu se cuvine" (ought not) aici nu are un sens moral, ci unul procedural; ei subînțeleg obligația, deoarece s-au încadrat de-a lungul istoriei într-un sistem de convenții. Formula este: dacă el face x, noi sîntem obligați să facem y, deoarece el a invocat corect procedura. Imediat, al doilea cetățean le reamintește că obligația poate fi oricînd renegată: „Ba putem, prietene, dacă așa ni-e voia" (II, iii, 3, p. 258). „Așa ni-e voia" are o forță specifică, deoarece indică fragilitatea limitelor care leagă laolaltă o societate umană; de fapt, oamenii pot face ceea ce vor. Al treilea cetățean recunoaște faptul ca atare, însă continuă apoi să explice ce anume le restrînge aria de exercitare a acestei libertăți. (Dacă nu ar fi în cadrul unui dialog sau într-o situație dramatică, aceasta ar putea foarte bine să fie o dezbatere didactică despre forța și necesitatea regulilor constitutive.)

> Puterea stă în mîna noastră; dar avem o putere pe care nu avem puterea să o folosim. Căci dacă ne arată rănile și ne istorisește ispràvile lui, atunci trebuie să împrumutăm limbile noastre acestor răni, ca ele să vorbească; și, tot așa, dacă ne împărtășește nobilele-i fapte, se cuvine să le acordăm nobila noastră recunoștință.
>
> [II, iii, 4—9, p. 258].

Raționamentul e admirabil de clar iar distincția precisă: adevărat, putem face tot ceea ce dorim, dar dacă ne considerăm pe noi înșine mai degrabă membrii unui stat decît indivizi izolați, atunci sîntem supuși mecanismului prin care statul își determină valorile și trebuie să ne comportăm ca atare, chiar dacă determinarea nu corespunde cu judecata noastră intimă. „Noblețea", atît a faptelor lui Coriolanus, cît și a gestului acceptării acestora de către cetățeni, este pro forma. Nu pentru că ei ar considera faptele acestuia ca fiind nobile (deși unele dintre ele ar fi), ci ele sînt nobile în virtutea poziției lor în procedură. La fel, nu trebuie să ne imaginăm că cetățenii *simt* cu adevărat recunoștință; mai degrabă, ei *arată* recunoștință, prin înfăptuirea unui act care contează ca o expresie a acestuia.

„Contează ca" este o sintagmă importantă în ultima propoziție pentru că ea ajunge, prin intenție, la miezul teoriei actelor de vorbire. Intenția, în lumina acestei teorii, se referă la responsabilitățile — felul acestora — pe care cineva și le asumă prin înfăptuirea unor acte (de vorbire) convenționale. Întrebarea referitoare la ceea ce se întîmplă în interior, problema „performanței *interioare*", este pur și simplu omisă; teoria actelor de vorbire nu dă nici un fel de regulă referitoare la ea. Aceasta înseamnă că intențiile sînt la îndemîna oricui invocă procedurile adecvate (în mod public și apoi confirmate) și mai înseamnă că oricine invocă aceste proceduri (știind că ele vor fi recunoscute ca atare) își asumă responsabilitatea de a avea acele intenții. În caz contrar, consecințele ar fi dezastruoase. Dacă intenția ar fi o chestiune de dispoziție interioară în raport cu care cuvintele ar fi o simplă descriere, formule ca „Îmi pare rău" și „mulțumesc" nu ar fi acceptate ca expresii ale regretului sau recunoștinței pînă cînd nu s-ar dovedi, printr-o experiență oarecare, independentă, că vorbitorul trăiește în realitate acele emoții (lucrurile făcute cu cuvinte nu ar reprezenta o stare de fapt). Și dacă nu am fi responsabili pentru actele convenționale pe care le înfăptuim, am fi la cheremul celor care fac promisiuni, dau permisiune, dau verdicte etc., și apoi ne spun că nu au dorit să facă aceste lucruri

(lucrurile pe care le facem cu cuvinte nu ar avea statut în lege). Analiza lui Austin în acest sens e clară:

Sîntem înclinaţi să credem că determinaţia lor (a cuvintelor) de a fi serioase constă în faptul de a fi enunţate ca (simplu) semn exterior şi vizibil, pentru înlesnirea sau altă înregistrare sau informare a unui act interior, spiritual: de unde nu e decît un mic pas pînă la a ajunge la convingerea sau presupunerea, fără să ne dăm seama însă, că pentru multe scopuri enunţarea exterioară este o descriere, *adevărată* sau *falsă*, a ocurenţei performanţei interioare. Expresia clasică a acestei idei trebuie găsită în *Hyppolitus* (1.612), unde Hyppolitus spune: „limba mea jură, dar nu şi inima mea (sau mintea, sau un figurant)". Acest „promit să..." mă obligă — certifică asumarea mea spirituală a unei încătuşări spirituale.

E plăcut să se observe chiar din acest exemplu măsura în care excesul de profunzime sau chiar de solemnitate deschide calea spre imoralitate. Cineva care spune că „a promite nu e numai o chestiune de a rosti cuvinte! E un act interior şi spiritual!" e apt să apară drept un solid moralist, detaşat de o generaţie de teoreticieni superficiali: îl vedem, aşa cum se vede el însuşi, scrutînd adîncimile spaţiului etic, cu întreaga distincţie a unui specialist în *sui generis*. În plus, îi furnizează lui Hyppolitus o justificare, bigamului o scuză pentru al său „Da", iar zgîrcitului un motiv de a retracta al său „pariez". Exactitatea şi moralitatea sînt şi ele de partea sincerei afirmaţii *cuvîntul nostru e legămîntul nostru*.

(How to Do Things with Words, Oxford, 1962, pp. 9—10)

În sfîrşit, mai e problema referitoare la ceea ce este considerat real şi, prin urmare, cui rămînem credincioşi. Austin sugerează că, cel puţin în virtutea obligaţiei morale şi legale, realitatea e o chestiune care depinde de specificaţiile ei publice (în termenii lui Searle, faptele nu sînt brute, ci instituţionale). Conform unei alte alternative, realitatea este esenţială şi substanţială; ea există independent de procedurile de identificare, care nu ar putea decît să se relaţioneze cu aceasta după cum sînt mai mult sau mai puţin exacte. (Analogia implicită este întotdeauna aceea cu o oglindă care este fie clară, fie deformatoare). Acesta este punctul de vedere (dispreţuit de Austin) pe care Coriolanus îl adoptă atunci cînd

refuză să accepte procedurile prin care statul identifică merite, deoarece ele nu se autosuspendă, recunoscînd autoritatea lui inerentă, evidentă. Cînd se află în faţa cetăţenilor şi este întrebat: „Ştim, însă vrem / să aflăm din gura ta temeiul bun" (II, iii, 68—70, p. 261), el răspunde: „Temeiul este meritul ce am" (idem). Răspunsul corect este „Să cer votul vostru, să cîştig încrederea voastră", dar convingerea lui intimă e că, de fapt, nu are nevoie de ele; meritul său se confirmă singur, iar ei trebuie să-l recunoască chiar fără să fie întrebaţi, aşa cum este recunoscut orice fenomen al naturii. (El susţine că o cerere nu este necesară, deoarece condiţia non-evidentă — „nu este evident nici pentru V şi nici pentru I că I va face A în cursul normal al evenimentelor, din proprie iniţiativă" — nu este menţinută.) Al doilea cetăţean e uluit. Lucrurile nu se desfăşoară aşa cum prevăzuse. El întreabă: „Vorbeşti de merit?". Răspunsul e pustiitor: „Da, nu de dorinţă". Prin această afirmaţie, Coriolanus violează în mod explicit condiţia de sinceritate a actului de cerere — V vrea ca I să facă A — şi indică faptul că el se va sustrage condiţiei esenţiale, prin nerostirea propoziţiei care să conteze „ca o încercare de a determina pe I să facă A". (Aşa cum am văzut, el negase principala condiţie pregătitoare — V crede că I este în măsură să facă A — de la bun început.) Coriolanus ştie la fel de bine ca şi Austin că a avea o intenţie este „o simplă chestiune de a rosti cuvinte" şi este determinat să anuleze invocarea formulei adecvate. Cetăţenii, oricum, nu sînt mai puţini tenaci decît el. (Sicinius declarase deja că „Poporu, doamne, vrea ca-n amănunt / Urmat să fie vechiul obicei; / Să nu se uite nici măcar o buche"). „Îmi pare / Că dacă dăm ceva, e cu speranţa / Că vom avea şi un cîştig" (II, iii, 77—79, p. 262). Sau, cu alte cuvinte, nu veţi obţine ceva (voturile noastre) pe nimic. „Prea bine — răspunde atunci Coriolanus — vă rog, cît costă consulatul". Aceasta este o îndrăzneală şi o înţepătură totodată. Ceea ce le dă Coriolanus este numai *forma* unei cereri pe care însă o foloseşte pentru a pune o întrebare (forţa lui „vă rog" este diminuată în asemenea măsură, încît rămîne o simplă marcă de politeţe). Cetăţenii, oricum, joacă pînă la capăt: „Să-l ceri prietenos îi este preţul". „Prietenos" este ambiguu, dar într-o singură direcţie: el înseamnă 'aşa cum se cuvine', cît şi 'în concordanţă cu firea, cu caracterul'. Coriolanus trebuie să ceară conform regulilor convenţionale, adică în aşa fel încît să-i fie recunoscută amabilitatea faţă

de alți oameni. Este exact ceea ce face el în final cînd adoptă cuvîntul „prietenos", utilizat de cetățeni, și cînd repetă formula „vă rog", de data aceasta însă cu forța deplină a unei adevărate (adică bine executate) cereri: „Prietenos? vă rog să mă iertați!" (II, iii, 83, p. 262).

Dialectica strînsă a acestei scene subliniază motivul dîrzei rezistențe a lui Coriolanus. Prin respectarea „vechiului obicei" al cererii (cuvintele aparțin lui Sicinius — II, iii, 178—180, p. 256), el s-ar supune judecății altora, admițînd, de fapt, că meritul său nu are o existență de sine stătătoare, ci necesită un ecou public care să-l ratifice. Într-un cuvînt, el ar recunoaște (sau cel puțin ar părea că recunoaște; reușita actului său va fi ulterior provocată) dependența sa de comunitate și de procesele ei de evaluare. Este exact poziția în care ar dori cît mai puțin să se afle, așa cum observă și Brutus „Vorbești de plebe ca și cum un zeu / Ai fi, trimis de cer să pedepsească, / Iar nu un om, la fel de slab ca ei" (III, i, 110—112, p. 278). Mai tîrziu, această afirmație este confirmată de (nu mai puțin) o autoritate: Coriolanus însuși: „Stau — spune el — ca un om ce s-a creat pe sine // și nu-și cunoaște rădăcini" (V, iii, 47—48, p. 358). Aceasta e dorința lui dintotdeauna, să stea singur, fără suporturi vizibile sau invizibile, ca o forță a naturii. Mai mult ca orice, dorește să fie independent de societate și de limba cu care aceasta se constituie și își constituie valorile, căutînd în schimb o limbă care să fie în slujba esențelor pe care numai el singur să le recunoască, fiindcă numai el este cel care le întrupează. Așa cum spune și Meneius, „Ce are în inimă îi stă pe buze, / Și ce-i clocește-n piept îi zice limba" (III, i, 365—366, p. 289). În termenii lui Searle, aceasta definește „direcția potrivirii": limba sa este (sau vrea să fie) adevărată nu față de realități public recunoscute, ci față de valorile absolute pe care el le poartă în inimă. („Eu n-am s-o fac; ca nu cumva să reduc la onoare propriul meu adevăr"). „Au se cuvine, oare, natura să-mi trădez?" (III, ii, 18—19, p. 295). Este posibilitatea alegerii lumii, iar el deplînge faptul că trebuie să aibă de ales „mai degrabă pălăria decît inima", adică recunoașterea mea a sensurilor lumii, mai degrabă decît loialitatea față de lumea mea proprie. Alegerea sa, așa cum observă și Volumnia, este aceea de a vorbi prin învățăturile lui și către „subiectul" spre care „inima-ți ordonă" (III, ii, 80, p. 297). Din nefericire, limba este în întregime și ireversibil convențională;

este un spațiu ocupat deja de către public, „infiltrat peste tot — cum spune Searle — cu faptele angajamentelor luate, cu obligațiile asumate" *(Speech Acts,* p. 197), iar Coriolanus aproape tot timpul piesei încearcă să rămînă liber de acele angajamente și obligații. (Pentru un moment, el nu poate să rostească formula ilocuționară „vă rog": „Cum / Trebuie eu să spun 'vă rog, domnule'?... Nu pot să-oblig la aste / Lucruri limba mea!".) Vedem aceasta nu numai în scena critică, unde interesele lui sînt mari și evidente, ci în tot ceea ce am putea numi la el comportament ilocuționar.

Nu este vorba de simplul fapt că el nu poate cere ceva de la dușmanii săi declarați și de la cei inferiori lui din punct de vedere social; el nu poate să ceară nimic de la nimeni. Prima oară începe destul de convențional: „Te rog" (I, vi, 78, p. 226), dar în spațiul dintre propoziția lui indicînd forță ilocuționară și conținutul propozițional (actul viitor A al lui I), Coriolanus interpune o serie de argumente față de Cominius, încît acesta să recunoască cererea în ceea ce îi sugerează el: „În numele atîtor lupte / Ce le-am luptat, pe sîngele din vine / Alăturea vărsat, pe jurămîntul / De-a ne iubi de-apururi cu credință, / Te rog...' (idem). Efectul acestei proceduri este de a limita presupusa putere liberă a lui Cominius de a face sau a nu face ceea ce Coriolanus îi va cere. Forma enunțului se schimbă de la „Ești amabil să faci asta?", la ceva asemănător cu „Ești obligat, de fapt, să faci asta", iar cînd cererea este făcută, în cele din urmă, e clar că Cominius nu are de ales: „... pe mine să mă lași în fața / Oștenilor din Antium, să mă măsur / Cu-Aufidius" (idem). Din acest punct de vedere, Cominius știe că nu a fost implorat cu adevărat: „... totuși nu-ndrăznesc / Dorința să-ți resping", îi reamintește acesta lui Coriolanus. Cînd ambele părți știu că unul va face tot ceea ce îi va cere celălalt, o adevărată cerere este imposibilă.

Într-o a doua ocazie, Cominius recunoaște cererea lui Coriolanus înainte ca ea să fi fost făcută, luînd prin aceasta imboldul ei ca pe o recunoaștere a dependenței: „Ia-o; e a ta. Ce este?" declară el, spunînd, de fapt, că „nu trebuie să întrebi". Chiar și așa, Coriolanus trebuie să ceară, iar el nu poate suporta: „M-or rîde zeii; dar am refuzat / Domnești ofrande și mă văd acum / Cerșind la general" (I, ix, 96—98, p. 233). Cuvîntul „forțat" [„I'm *bound to* beg" — în original, n.t.] indică, cu certitudine, neplăcere; a forța, sub orice

motiv, este intolerabil pentru omul liber. Şi din nou, Coriolanus încearcă să se eschiveze:

Am avut cartir
În Corioli la un om sărman,
Dar mult prietenos. Cînd prizonier
A fost luat de-ai noştri, m-a strigat.
Dar urmăream atunci pe-Aufidius,
Şi furia învinse mila. Ah, te rog,
Să slobozeşti pe gazda mea cea bună.

(I, ix, 101—107, p. 233)

„Dar mult prietenos". Chiar acesta este, de bună seamă, necazul. Purtîndu-se frumos cu el, acest „om sărman" face din Coriolanus datornicul său. Acesta este motivul pentru care Coriolanus vrea să facă o cerere propriu-zisă, fără să o califice însă în vreun fel oarecare: îşi asumă singur o obligaţie (faţă de un om care îl asigurase că aceasta nu va fi considerată ca atare) cu scopul de a scăpa de una şi mai împovărătoare; el cere o favoare pentru a fi scutit de a datora una. Orice îndoială că acesta, mai degrabă decît recunoştinţă sau compasiune, este motivul său, va fi înlăturată de replicile care urmează:

Cominius: Titus, / Dă-i drumul!
Lartius: Cum îl cheamă, doar, să-mi spui!
Coriolanus: Ah, pe Jupiter, / Nu mai ştiu cum îl cheamă. Am uitat.

(I, ix, 110—114, p. 233)

Omul în sine nu este important; mai degrabă-mi aduc aminte de o cătuşă care trebuie ruptă decît de el.

Dacă Coriolanus are dificultăţi în a face cereri, el e de-a dreptul exasperat cînd e pus să audă laude. Nu poate suporta să le audă, este incapabil să le accepte, de oriunde ar veni. Cea mai mică aluzie referitoare la elogierea sa îl enervează. Lartius abia sugerează că e prea devreme pentru intrarea lui Coriolanus în luptă şi i se opune (protestează gentlemanul prea mult?) „Destul, te rog!" (I, ix, p. 230). Mai tîrziu, de-a lungul unei scene întregi, Coriolanus îşi exprimă dezgustul faţă de laude şi e foarte atent să explice că gestul său nu e unul soldăţesc: „... chiar mama mea, ce are / Îndreptăţite laude s-aducă / Odraslei sale, mă supără atunci / Cînd mă înalţă-n slăvi" (I, ix, 17—20, p. 230). Desigur, e o reacţie excesivă. Cauza ei devine clară cînd ne permitem o analiză a actelor de vorbire, ca să ne reamintim ce anume include actul de a lăuda şi actul de a accepta laude:

	Laudă	*Acceptarea laudei*
Conţinut propoziţional	Un act, o calitate, o proprietate, etc., *E*, legată de *I*.	Act trecut *A* al lui *I*.
Condiţie premergătoare	*E* reflectă creditabil pe *I* şi *V* crede că este aşa.	*A* îl avantajează pe *V* şi *V* crede că *A* îl avantajează pe *V*.
Condiţie de sinceritate	*V* evaluează *E* ca avînd un sens pozitiv.	*V* simte recunoştinţă sau apreciere faţă de *A*.
Condiţie esenţială	Contează ca o evaluare pozitivă a lui *E*.	Contează ca o expresie de recunoştinţă sau apreciere.

Analiza laudei îmi aparţine; analiza acceptării laudei este analiza actului de a mulţumi pentru ceva a lui Searle, pentru că aceasta e acceptarea laudei. Ambele arată că, dacă Coriolanus ar mulţumi celor care îl laudă, atunci ar admite dreptul acestora de a-l evalua, de a determina ce anume din actele sale e creditabil; ar recunoaşte că a fost completat de laude, că faptele sale aveau nevoie să fie lăudate pentru a fi certificate cu adevărat. Pe scurt, el ar fi primit de la alţii ceea ce considera că numai el singur îşi poate oferi sieşi. Asta e ceea ce îl necăjeşte pe el, ruşinea, neplăcerea (chiar dacă are forme benigne) de a se supune singur judecăţii altora. Aşa spune şi Cominius cînd nu e de acord cu protestul. „Nu trebuie să fii virtuţii tale / O groapă-ntunecată. Se cuvine / Să afle Roma ce-i e dat să aibă" (I, ix, 25—27, p. 230). Cu alte cuvinte, nu trebuie să fii atît de gelos pe meritele tale încît să nu permiţi nimănui, în afară de tine, să le confirme. El îl îndeamnă pe Coriolanus (încă Marcius) să accepte o zecime din cai şi bogăţii „... ca un semn de-a pururi grăitor". Un astfel de semn, oricum, ar fi fost ca o recunoaştere publică,

exact în genul celei pe care încearcă să o evite Coriolanus, ca nu cumva să pară că din cauza meritului său urma să fie răsplătit, ca recunoaştere exterioară. Inima mea, declară el, „se zvîrcoleşte auzind că poate / Primi răsplata spadei sale. Deci / Refuz" (I, ix, 46—48, p. 231). El nu doreşte o a treia persoană care (revendicînd o parte) să se interpună în tranzacţia dintre el şi el însuşi. E greu, oricum, să ţină publicul la distanţă (şi insuficient să înfiinţeze un stat cu un singur om — el însuşi — lucru la care va ajunge ceva mai tîrziu); soldaţii fac din dezgustul său pentru laude şi bogăţii un prilej pentru noi laude, împingîndu-l astfel la un nou refuz: „Destul, am spus! /.../ Mă aclamaţi prin strigăte nebune, / Ca şi cum mi-ar plăcea să mă-ndopaţi / Cu laude şi cu minciuni gustoase?!" (I, ix, 55, 58—60, p. 231). E prea de tot. A accepta laude ar însemna să admită că îi curtează, că îi doreşte, că are nevoie de ei; şi chiar mai rău, aceasta ar însemna să admită şi faptul că el rezistă numai prin ei, în loc să reziste doar prin aprobarea pe care şi-o acordă sie el însuşi şi pe care şi-ar rezerva-o *sieşi*. Aceasta e prea mult pentru Cominius, care e pe punctul de a-i spune lui Coriolanus ce semnifică, în realitate, modestia lui:

O, prea modest! Arăţi mai multă-asprime
Cinstitei slăvi ce-ţi arătăm decît
Recunoştinţei celor ce ţi-o dau.

(I, ix, 61—63, p. 231)

Oricum am lua-o, aceasta este fără îndoială o plîngere împinsă pînă la reproş. În preocuparea ta de a-ţi apăra modestia, de a te ţine departe de „cinstita slavă", neglijezi curtoazia reciprocă ce caracterizează o societate civilizată; refuzi recunoştinţa, iar aceasta implică faptul că nu sîntem în stare să înfăptuim un act capabil să o sugereze. Cominius încearcă încă o dată, oferindu-i lui Marcius un nume nou, „Caius Marcius Coriolanus". Acesta, la fel, este un semn, însă pentru că este tot un semn al său (al acţiunii *sale)*, puterea de a fi acordat este infinit limitată. Într-un fel, aşadar, el şi-l acordă lui însuşi. Acceptarea e repezită şi nepoliticoasă — „Oricum, îţi mulţumesc" —, dar este făcută. Dar atît, şi nimic mai mult.

În această scenă Coriolanus îşi parează prietenii; în actul II, scena iii, îşi înfruntă duşmanii; structura ambelor scene

este însă identică: un efort susţinut al eroului de a se ţine la distanţă de orice obligaţie sau îndatorire, cu excepţia acelora pe care el însuşi le numeşte, este înfruntat de către cei care observă, foarte vag totuşi, semnificaţia comportamentului său ilocuţionar. Aversiunea sa faţă de a face cereri şi neputinţa sa de a accepta laude au o sursă unică în dorinţa pentru o independenţă totală.

Există însă acte de vorbire la care se pricepe. E rafinat în a refuza şi, poate mai mult, în a face promisiuni. Ambele sînt explicabile. A refuza înseamnă a spune „Pot (în sensul cel mai propriu de „a acţiona") şi fără asta"; şi, în timp ce a promite implică asumarea unei obligaţii, aceasta e o obligaţie de care tot numai cel care promite se poate lega şi dezlega; cînd îşi ţine promisiunea, îşi respectă *propriul său cuvînt*, şi nu pe al altuia. Este actul de vorbire preferat al lui Coriolanus, unul prin care se autodefineşte. Cînd ajung la Roma veştile de război, el e silit să meargă cu „Cominius la război", care îi reaminteşte: „Ţi-ai dat cuvîntul" (I, i, p. 206), „Da, l-am dat, şi-l ţin". Mai tîrziu, îl întîlneşte pe Aufidius pe cîmpul de bătălie şi, alegînd cel mai urît lucru pe care putea să i-l spună, declară: „Cu tine vreau să lupt, căci te urăsc / Mai mult decît sperjurul" (I, viii, p. 228). Cînd i se cere să-şi retragă cuvintele în faţa tribunilor („S-arăţi / Căinţă pentru tot ce-ai spus") strigă „Căinţă? / În faţa lor? Nici zeii nu mi-ar smulge-o, şi lor să le-o arăt?" (III, ii, p. 296). Cînd cetăţenii şi le retrag pe ale lor, el îi întreabă cu dispreţ: „Copii lipsiţi de minte m-au votat?" (III, ii, p. 274). Tribunii îşi bazează întreaga strategie pe un angajament solemn pe care ei ştiau că-l făcuse Coriolanus:

L-am auzit jurînd că niciodată
Nu va veni să ceară-n piaţă voturi
Cînd va voi să fie consul, nicicînd
Nu va-mbrăca o haină peticită
Şi cum e obiceiul, n-o s-arate
Pe trupu-i semnele-adînci de răni,
Cerşind duhoarea-nveninată-a plebei.

(II, i, p. 274)

„Aşa a spus" zice Brutus iar Sicinius întăreşte: „Fie-acesta / Statornicu-i precept şi dat să-i fie / Să-l pună-n fapt". Ei îşi cunosc omul (Brutus răspunde: „Şi cred că o va face") şi, în

timp ce el se ocupă de „modificarea obiceiului cererii", aceştia prezic comportamentul lui în pasajul cu care a început acest articol:

Brutus: Ai înţeles cum va trata poporul?
Sicinius: De-ar observa şi el! Îl va ruga,
Precum batjocură ar fi să-i ceară,
Aceea ce poporu-i poate da.

(II, ii, p. 258)

Din aceasta ar putea reieşi că ei îl consideră nesincer, că spune un lucru şi înţelege altul; de fapt, e chiar reversul; ei consideră că el vrea să spună exact ceea ce spune şi consideră de asemenea că va realiza aceasta prin anularea valorii actului de vorbire pe care pretinde că-l realizează. Cea mai sigură cale de a anula valoarea unui act de vorbire este violarea condiţiei esenţiale, de a spune, în cazul promisiunilor „Promit să fac x, dar nu intenţionez să şi fac", iar în cazul cererilor, „Îţi cer să faci asta, dar nu şi doresc să o faci". Cînd Sicinius spune „De-ar observa şi el", el nu vrea să spună „să poată privi el [poporul, n.t.] prin limbajul lui [al lui Coriolanus, n.t.] bătăile inimii acestuia", ci „să poată citi corect limbajul lui". (De fapt, e greu de văzut ce înseamnă a face o promisiune nesinceră dacă specificaţiile ar fi altfel decît convenţionale. Dacă execut procedurile adecvate şi îţi cer să faci ceva, iar mai tîrziu, după ce ai făcut lucrul respectiv, îţi spun că nu am vrut să faci lucrul respectiv, îmi vei da răspunsul corect prin „bine, nu ai *spus* asta". Observă că nu vei spune „Nu ai intenţionat asta", fiindcă se presupune că intenţia e în funcţie de ceea ce se spune, şi nu de ceea ce e simţit în inimă. Tragedia lui Coriolanus constă, în parte, în faptul că el este întotdeauna în căutarea unui nivel al intenţiei — mai mult sau mai puţin esenţial — mai profund decît cel stipulat de convenţiile publice ale limbajului.)

Strategia de tip „laissez-faire" a tribunilor aproape că nu funcţionează, tocmai datorită faptului că, pentru un timp, cetăţenii „nu observă intenţia" chiar dacă, aşa cum am văzut, el violează sistematic fiecare din condiţiile cererii, pe care se presupune că o face[2]. De-abia mai tîrziu îşi deschid ei caietul de notiţe după *Speech Acts* şi încep să analizeze nereuşitele înfăptuirii:

Al doilea cetăţean: După umila
Părere-a mea, cerînd să îl votăm,
Batjocorea.
Al treilea cetăţean: Dispreţul era clar.
Întîiul cetăţean: E felul lui, dar nu batjocorea.
Al doilea cetăţean: Nu-i om pe lume să nu-nţeleagă
Ce ruşinos am fost trataţi. Firesc
era Să ne-arate rănile.

(II, iii, p. 266—267)

Tribunii trebuie doar să conducă discuţia, care sfîrşeşte cu concluzia firească „nu a cerut, ci şi-a bătut joc". Iarăşi, constatarea e una procedurală şi nu una morală. Nu pentru că Coriolanus nu şi-a ţinut cuvîntul, ci, dimpotrivă, tocmai pentru că şi l-a ţinut, şi încă într-un mod întru totul caracteristic lui, prin aplicarea superficială a unei proceduri care, dacă ar fi fost corect executată, l-ar fi făcut dependent de cuvîntul altuia.

Devine posibilă scrierea unei istorii „speech acts" a lui Coriolanus, piesa şi omul: el nu poate face cereri sau accepta laude; e mult mai în largul lui cînd o ia pe ocolite sau cînd promite. În modalităţi uşor diferite, a cere sau a accepta laude sînt acte care îl plasează pe cel ce le înfăptuieşte într-o poziţie de dependenţă (de aici şi forţa propoziţiei „Nu te-aş întreba despre timp", ca o posibilitate de a aserta că nu doreşti sau nu ai nevoie de ajutorul meu); a promite şi a refuza, pe de altă parte, sînt tranzacţii care lasă persoana neatinsă. Fiecare gest ilocuţionar al lui Coriolanus declară lipsa lui de înclinaţie spre autoimplicarea în ţesătura obligaţiilor care constituie conţinutul sistemului actelor de vorbire convenţionale. Cu alte cuvinte, Coriolanus face ceva (cu cuvinte) pentru a se eschiva.

În cele din urmă, reuşeşte. Cel mai spectaculos act ilocuţionar realizat în *Coriolanus* este dublul surghiun din actul III, iii. În orice creaţie, punctul culminant este nucleul, culmea spre care converge tot ceea ce a fost construit pînă în acel moment; dar, în felul în care teoria actelor de vorbire poate explica, acesta e anti-paroxistic. E anti-paroxistic pentru că actul explicit confirmă pur şi simplu sau ratifică ceea ce Coriolanus a făcut tot timpul, sustrăgîndu-se mereu din sînul comunităţii. El taie ultima legătură înainte de a fi exilat, cînd, în răspunsul la o rugăminte a lui Cominius şi Meneius („Astfel ai jurat / Tu mamei tale?"), declară „... Nu vreau să cumpăr totuşi / Spunînd cuvînt de pace, îndurarea / Şi n-or să-mi smulgă,

orişicît mi-ar da / Ca preţ al iertăciunii, — o 'bună-ziua'" (III, iii, p. 306). Nu e accidental faptul că „a da bună-ziua" e actul pe care îl alege ca să refuze. Iată analiza acestuia, dată de Searle:

Conţinut propoziţional	Nici unul.
Pregătitoare	*V* tocmai a fost întîlnit (sau prezentat, etc.) de către *I*.
Sinceritate	Nici una.
Esenţială	Contează ca o recunoaştere politicoasă a lui *I* de către *V*.

Ceea ce ne şochează imediat este cît de puţin, în comparaţie cu alte acte de vorbire, ne obligă la ceva actul de a saluta. Cel care salută nu se obligă faţă de un conţinut propoziţional, nici faţă de o dorinţă, nici faţă de o poziţie pe linia autorităţii sau dependenţei, ci, pur şi simplu, la a fi un membru al comunităţii de limbă respective *(speech act community)*, ale cărei mijloace convenţionale de exprimare a curtoaziei le invocă acum. A saluta e semnul minimului de civilizaţie; nu are conţinut, în afară de condiţia de a *fi* politicos; e un act pe care îl îndeplinim chiar şi în compania duşmanilor noştri, însemnînd că diferenţele ce ne despart depind, la urma urmei, de interesele fiecăruia. Putem spune despre cineva „N-am să-i mai cer niciodată nimic" şi încă să se subînţeleagă faptul că vom menţine relaţiile cu el; dar dacă spunem „N-am să-i mai spun ăstuia nici măcar 'salut'", se va subînţelege că nu dorim să mai avem de-a face cu el niciodată. Coriolanus le spune acest lucru cetăţenilor Romei şi cînd, în momentul imediat următor, ei îl alungă, ei doar îi răspund înapoi: „Nimic nu e de zis. E surghiunit" (III, iii, p. 309).

Ceea ce se întîmplă în continuare, oricum, nu-şi găseşte loc în zona convenţiilor actelor de vorbire; mai degrabă le submineazǎ şi, odată cu ele, instituţiile cu care acestea se susţin reciproc. Coriolanus se întoarce şi spune „Vă surghiunesc!":

Haită de cîini,
Cu suflul otrăvit la fel cum e
Al mlaştinii stătute, îndrăgită
Precum sînt hoiturile ne'ngropate,
Ce-nveninează aerul în preajmă.
Eu te trimit pe tine în surghiun.

(III, iii, p. 309)

Forţa dezbinătoare a acesteia este funcţie de tipul de act pe care îl reprezintă a surghiuni. Urmînd taxonomia lui Searle, l-am eticheta ca declarativ, clasă care are următoarele două caracteristici:

(1) Îndeplinirea cu succes a unuia dintre membrii săi aduce cu sine corespondenţa dintre conţinutul propoziţional şi realitate... Declaraţiile aduc cu sine un fel de alterare în statutul sau condiţia obiectului la care se face referirea numai în virtutea faptului că declaraţia a fost înfăptuită cu succes.

(2) Stăpînirea de către vorbitor şi interlocutor a acelor reguli care constituie competenţa lingvistică în general nu e suficientă pentru efectuarea unei declaraţii. Trebuie să existe în plus o instituţie extralingvistică, iar vorbitorul şi ascultătorul trebuie să ocupe poziţii speciale în cadrul ei. Numai date fiind astfel de instituţii ca biserica, legea, proprietatea privată, statul, precum şi o poziţie specială a vorbitorului şi a intelocutorului în cadrul acestora, poate cineva să excomunice, să numească, să lase moştenire sau să declare război.

(*A Classification of Illocutionary Acts*, ms., pp. 23—24 [Searle, 1976, p. 13—14]).

Primul punct poate fi sintetizat în sintagma „simpla rostire îl şi înfăptuieşte". Alte acte de vorbire sînt fie încercări de a face cuvintele să corespundă unei stări de lucruri din realitate (relatări, aserţiuni, explicaţii), fie de a face realitatea să corespundă cuvintelor (promisiuni, cereri): dar, cu o declaraţie, direcţia corespondenţei este în ambele sensuri, căci cuvintele sînt făcute să corespundă cu lumea în acelaşi timp cînd lumea *este făcută* să corespundă cuvintelor. Aceasta, deoarece declaraţiile *creează* condiţiile la care se referă. Mai evident decît orice altă clasă de acte ilocuţionare, ele dovedesc puterea limbii de a *constitui* o realitate. Cel de-al doilea punct al lui Searle este că această putere depinde de faptul că vorbitorul ocupă o poziţie de autoritate într-o instituţie extralingvistică; în absenţa acestei instituţii şi a poziţiei vorbitorului în cadrul ei, o aşa-zisă rostire declarativă nu are forţă (ca atunci cînd un fanatic ţipă către galerie „strigaţi de trei ori!").

Ceea ce sugerează contra-surghiunul lui Coriolanus este că aceste reguli pot fi răsturnate. Nu cuvintele sînt în forță atît timp cît există instituții, ci instituțiile sînt în forță numai atît timp cît există cuvinte, atît timp cît, rostite fiind, interlocutorii acționează în modul prescris de acestea (cît există adăpostul la care să se întoarcă blindatele, o instituție care să mobilizeze rezerviștii în caz de nevoie). Dacă, pe de altă parte, interlocutorii desconsideră pur și simplu un enunț declarativ, aceasta nu înseamnă că au încetat să mai dea atenție cuvintelor (care mai poartă încă sensul perfect obișnuit și inteligibil, recognoscibil de comenzi care nu mai sînt ascultate), ci faptul că ei au încetat să recunoască — și să se considerere parte din — instituția respectivă. Morala acestui fapt este pedepsirea, tulburarea chiar: instituțiile nu sînt nimic altceva decît efectul (temporar) al convențiilor interindividuale, realizate prin intermediul actelor de vorbire. Și, prin aceasta, ele sînt tot atît de fragile ca și deciziile, întotdeauna pasibile de a fi revocate, ori respectate. Acest fapt devine evident dacă se are în vedere statutul ontologic al declarativelor (o remarcă nu întotdeauna încurajată, dat fiind că atît de multe depind de pretenția implicită a autorității de a fi eternă): dacă enunțurile declarative, atunci cînd au forța adecvată, alterează stări de lucruri, ce anume produce noua stare de lucruri în care enunțul declarativ este investit, forța adecvată? Concluzia este inevitabilă: enunțurile declarative (ca și celelalte) nu numai că reflectă pur și simplu starea; ele *sînt* starea, care crește și descrește după cum sînt luate sau nu în serios.

S-ar putea obiecta că a gîndi astfel înseamnă a implica faptul că un stat poate fi înființat prin simpla declarare a lui ca fiind existent. Aceasta este, desigur, exact ceea ce se întîmplă: un om singur înfige un steag într-un țărm pustiu și revendică tot ce vede cu ochii în numele unui monarh aflat la distanță, sau în propriul său nume; un alt om, vînat de poliție și soldați, își caută refugiul într-o peșteră și, singur sau cu unul sau doi camarazi, proclamă nașterea unui guvern revoluționar. În cazul lui Coriolanus, declarația de independență e mai publică, dar are același conținut. Putem vedea aceasta imaginîndu-ni-l că face altceva: dacă ar spune „nu mă puteți exila fiindcă, în clipa aceasta chiar, renunț la cetățenia mea" (după modelul „nu mă poți concedia fiindcă în clipa aceasta demisionez"), actul său ar fi o recunoaștere a statului și a poziției lui în cadrul acestuia; dar, spunînd „Vă surghiunesc",

el reduce statul la o contra-declarație și prin aceasta creează însăși condiția împotriva căreia se pronunțase anterior:

mă doare sufletul,
Știind că două stăpîniri există
Nici una fiind mai tare, ce iute derutarea
Se poate strecura să șteargă osebirea și lua
pe una drept cealaltă.

(III, i [trad. Ionel Pop]).

Situația este chiar și mai gravă: dacă există două autorități, de ce nu ar putea fi trei, patru sau patru sute? Ceea ce face Coriolanus deschide calea oricăruia care se simte constrîns de legile sociale să declare o societate a sa proprie, să-și numească singur convențiile, să-și stipuleze singur propriile obligații; dintr-o dată, apare posibilitatea unei succesiuni de coaliții separatiste, inaugurată fiecare de propoziția azvîrlită de Coriolanus acelora pe care îi renegase: „Există o lume și altundeva".

Ar fi o greșeală oricum să-l considerăm pe Coriolanus un simplu revoluționar. El nu ar fi fost de acord cu analiza mea asupra faptelor sale, pentru că în mintea lui a exila nu e un act politic (la urma urmei, deci, acesta depinde de capriciile circumstanței), ci un act care își derivă (sau și-ar deriva) autoritatea din dreptul natural al celui care îl realizează. Lumea de altundeva pe care o caută nu e un stat (căci astfel nu ar face decît să schimbe un sistem de legături convenționale cu altul), ci o lume în care esențele sînt imediat recunoscute și nu cer, pentru validarea lor, mediația procedurilor publice. Pentru un timp, volscii par să îi ofere o astfel de lume. I se dă comanda fără să fi fost nevoit s-o ceară. Aufidius prezintă prerogativele acestuia ca și cum ele ar constitui un drept natural al lui Coriolanus. („Nici unul dintre tribuni nu i-a pus vreo întrebare, iar aceștia stăteau cu capul descoperit înaintea lui"); soldații îl ascultă și încep chiar rugăciunile cu numele lui; orașele se predau chiar înainte de a fi asediate („Orice oraș, atunci cînd asediază / îi cade-n mînă"). Și toate acestea par să se petreacă, după cum spune Aufidius, „prin atotputernicia firii". Pe scurt, el e exact ceea ce își dorea, dealtfel, să fie, o forță a naturii a cărei acțiune este independentă de orice suport, exceptîndu-le pe cele datorate virtuților proprii. El e complet și suficient sieși. El e un zeu. Cu un zeu (și cu o mașină) îl compară și Menenius:

Cînd pornește, se mișcă întocmai ca un turn și pămîntul se strînge sub pașii lui. E în stare să găurească zalele cu ochii; vorbește ca un clopot, iar cînd zice hm!, parcă se aude o salvă de tunuri. Înoată în strălucirea lui ca o icoană a lui Alexandru cel Mare. Cînd poruncește ceva, porunca lui se împlinește înainte de a o fi spus pînă la capăt. Îi lipsește, ca să fie un zeu, numai veșnicia și cerul în care să troneze.

(V, iv, p. 367)

„Cînd poruncește ceva, porunca lui se împlinește înainte de a o fi spus pînă la capăt". O caracterizare mai concisă a declarativelor nici nu ar putea fi imaginată. Coriolanus se află în acel stat fericit în care cuvîntul său este lege și aceasta nu pentru că el e reprezentantul vreunei autorități instituționale, ci pentru că el e sursa însăși a legilor. E declarația divinului „*Să fie!*", e logosul, cuvîntul *atot*-creator.

Aceasta e, oricum, o iluzie montată de Aufidius, cu inadvertenta complicitate a volscilor și crezută doar de Coriolanus. Adevărul e că nu există o lume de altundeva, cel puțin în sensul în care o înțelege Coriolanus, o lume în care poți sta liber, neîmpovărat de obligații și dependențe. Există doar alte comunități lingvistice și fiecare din ele pretinde, ca preț al calității de membru al ei, acceptarea valorilor și sensurilor sale. Coriolanus plătește acest preț, chiar și atunci cînd pare că se mișcă înspre independență și cîrmuire divină. Nici nu intră bine în Antium și înfăptuiește deja chiar acele acte pe care le disprețuise la Roma. Salută („Zeii să te aibă în pază!"); cere, cu deplina conștiință a poziției în care îl pune cererea („Domnule, te rog / Să-mi spui pe unde-i casa lui Aufidius"), mulțumește („Îți mulțumesc. Să te-ocrotească zeii!"). Urmează o mare dezonoare: cînd i se admite să intre în casa lui Aufidius, nimeni nu-l recunoaște; printr-un gest care intenționa să fie revelator, el își desface mantaua așteptînd, ca și Satan, să fie anunțat doar datorită strălucirii transcendente a figurii sale. Nimic nu se întîmplă, iar Aufidius continuă să întrebe „Cum te cheamă?" (326), în timp ce Coriolanus îi oferă din ce în ce mai multe indicii. În cele din urmă, se vede nevoit să-și spună numele: „Mă cheamă Caius Marcius" (326). Omul care ar fi vrut să ajungă la esențe și să fie recunoscut doar în virtutea „atotputerniciei firii" este obligat să se adăpostească acum sub identificarea publică (nume, rang, descendență), înainte ca să aibă suficientă substanță pentru a putea fi interpelat.

Într-o notă de subsol la *Speech Acts*, Searle subliniază un fapt relevant și aici:

Stînd pe puntea mai multor instituții, cineva nu ar putea întrebuința la modul superficial unele reguli constitutive sau chiar să le arunce peste bord. Ar putea arunca însă peste bord toate instituțiile?... Nu, dacă se angajează încă în forme comportamentale pe care le considerăm ca fiind caracteristic umane.

(186, notă)

Coriolanus încearcă să respingă toate instituțiile, angajîndu-se, în același timp, în activități caracteristic umane. E o contradicție pe care el încearcă să o medieze acționînd ca și cum contactul său cu ființele umane ar fi accidental, ca și cum ar fi un meteor sau o cometă al cărei drum neconstrîns s-a întîmplat să o ia prin locuri unde oamenii trăiesc împreună într-o dependență mutuală. Acesta e motivul pentru care el nu răspunde la nici un nume: „El nu mai vrea a fi Coriolan / Și nici un nume nu voia să poarte. / Zicea că-i un nimic, un nenumit / ..." (V, i, p. 348). El vrea să fie un nimic în sensul unei substanțe nefăcute, primordiale, o substanță care ar putea ocupa pentru un moment spațiul comunității, dar care ar aștepta mult după comunitate, iar numele pe care aceasta le poartă ar fi dispărut deja. Capacitatea lui, chiar aceea de a-și asuma o astfel de atitudine, este în funcție de puterea pe care comunitatea, comunitatea volscilor, i-o dăduse. El poate sta „ca un om ce s-a creat pe sine / Și nu-și cunoaște rădăcini" (V, i, p. 358), dar acest „ca și" localizează slăbiciunea poziției sale; aceasta e ancorată într-o ficțiune, în iluzia că un om poate fi om chiar și atunci cînd e total singur.

Aceasta e, oricum, ficțiunea lui, nu mai puțin reală în consecințe decît ficțiunile societății; și chiar dacă e singurul care trăiește în afara ei, el mai este încă supus regulilor și dezavantajelor acesteia. Există, în fine o unică regulă: cuvîntul e de la Coriolanus și e lege; el nu cunoaște altă autoritate; el nu recunoaște nici o obligație pe care nu o stipulează el însuși („În lături, ... Femeie, mamă, copil"); el nu aude nici o chemare; e inexorabil sau, pentru a folosi un cuvînt adeseori aplicat lui Coriolanus, „absolut". Odată pus în mișcare, cuvîntul e ca mașina, care s-a spus că este Coriolanus: nimic nu-i poate sta în cale. Urmează că, atunci cînd însuși Coriolanus îi stă în cale, îl distruge și pe el. Propriul său cuvînt e acela care îl

convinge și e capabil să-l convingă tocmai pentru că Coriolanus i-a aservit loialitatea sa lui și nu altcuiva. Dacă nu și-ar fi făcut o religie din a-și ține cuvîntul, încălcarea lui nu ar fi fost considerată de Aufidius ca o crimă capitală: „Călcîndu-și jurămîntul, omu-acesta / A făptuit trădare și-a vîndut / Pe prețul unor picături sărate / Orașul vostru, Roma, mamei lui / Rupînd preasfîntul legămînt, / precum / Se rupe putreda mătase, fără / A întreba consiliul de război." (V, v, p. 375). Ceea ce i se reproșează este că e uman; o ascultase pe mama sa, soția și copilul; dar, de vreme ce fusese dorință și pretenție a sa aceea de a se sustrage legăturilor umane, acum nu le mai poate recunoaște fără să plătească pedeapsa cerută de abstracția — individul total autonom — pe care o pusese în locul acestora. Și chiar în momentul în care plătește pedeapsa, Coriolanus expune abstracția ca pe o ficțiune. Comunitatea lingvistică și-l revendică cu tărie atunci cînd acesta furnizează cea mai puternică evidență posibilă că nu e un zeu sau o mașină. Moare.

Semnificația evidenței este cea care îi scapă lui întotdeauna. Spre deosebire de alți eroi shakespearieni, Coriolanus nu învață niciodată nimic: deși „lumea de altundeva" a sa se dovedește fără temei, ei îi reasertează sfidător primul principiu constitutiv: „Singur am făcut-o". Comentariul final despre aceasta, precum și la alte pretenții ale sale referitoare la independență, este făcut de cuvintele cu care se încheie piesa:

De-a pururea cinstită amintirea-i

(V, v, p. 378).

Ironia e necruțătoare. Omul care disprețuise cuvîntul comunității („Haită de cîini / Cu suflul otrăvit..."), ajungînd chiar pînă la a le disprețui pînă și numele, depinde acum de acel cuvînt (și de acele sufluri) pentru singura viață pe care o are.

II. CE SĂ NU FACEM CU TEORIA ACTELOR DE VORBIRE

Vreau să precizez ceea ce pretind și ceea ce nu pretind cu această analiză a lui Coriolanus. Nu pretind că e exhaustivă. Nu pretind nici că ceea ce spune ea este ceva cu totul nou. Ceea ce afirm însă e că nu înșeală; prin aceasta înțeleg că etapele argumentației urmează una după alta, fără să depășească

definițiile teoriei actelor de vorbire. Așadar, acordînd pur și simplu atenție comportamentului ilocuționar al eroului și referindu-ne la analizele complete ale actelor pe care le înfăptuiește, e posibilă producerea unei „lecturi" *speech act* a piesei:

1. În neputința sa de a face o cerere sau de a accepta laude, el își declară independența față de procedurile convenționale (publice) care certifică merite sau răsplată.
2. Cînd ajunge la a refuza să salute, separarea lui de societate e completă și atunci rămîne singur.
3. Exilîndu-l, cetățenii ratifică și confirmă pur și simplu ceea ce făcuse el înainte; exilîndu-i, el explicitează renunțarea sa la comunitate și intenția de a rămîne singur, ca o societate completă prin el însuși, independentă de orice suport extern și răspunzător numai față de legile promulgate de el însuși. Pe scurt, el decide să devină un zeu.
4. Ca zeu, el cere supunere absolută cuvîntului său (textul sacru), stabilindu-și promisiunile și angajamentele ca lege în contra căreia nici o altă considerație sau loialitate nu poate sta („Să nu ai alți zei în afară de mine").
5. Nețiinînd seamă de principiile sale, el li se opune și, prin urmare, este zdrobit. Murind, recunoaște involuntar implicarea sa necesară în comunitatea de ale cărei convenții a încercat să se elibereze. În sfîrșit, neadaptabilul solitar există doar în virtutea cuvintelor celorlalți („De-a pururea cinstită amintirea-i").

Măsura în care această lectură este satisfăcătoare se datorează faptului că *Coriolanus* este o piesă *speech acts*. Cu alte cuvinte, ea este *despre* ceea ce teoria este „despre", adică despre condițiile înfăptuirii reușite a unor acte convenționale și despre obligațiile ce sînt asumate sau anulate prin înfăptuirea sau refuzul înfăptuirii acestor acte; într-adevăr, așa cum am văzut, aceste condiții și obligații *sînt* ceea ce personajele discută, astfel încît uneori ele par tineri liber-profesioniști ai Oxfordului sau ai filozofiei „limbajului obșnuit". Iată de ce ni se pare că am realizat ceva punînd cap la cap scene din piesă cu analize ale teoriei: problemele la care teoria e capabilă să pună întrebări sau să dea răspunsuri — ce implică o cerere? ce înfăptuiește cineva care salută? ce anume îi permite cuiva să exileze? — sînt probleme în jurul cărora se mișcă acțiunea [...]

[. . .] Pentru Searle, Ohmann și Gale (și mulți alții)** există două tipuri de discursuri: unul care se ancorează în realitate prin nenumărate fire și altul care operează cu o mai mică responsabilitate față de această lume; primul este fundamental și primordial, al doilea derivat și dependent. Iarăși, clasica formulare a lui Austin[4]:

> Un enunț performativ, de exemplu, va fi într-*un* fel simulat sau vidat cînd e rostit de un actor pe scenă sau cînd e introdus într-un poem . . . În astfel de circumstanțe, limba are o utilizare — specială — inteligibilă — nu serioasă, ci *parazitică* pe cea normală — modalități ce se circumscriu doctrinei *debilizărilor* limbii *[etiolations* of language]. Pe toate acestea le excludem din analize. Enunțurile noastre performative, reușite sau nu, trebuiesc înțelese ca izvorînd din circumstanțe obișnuite.
>
> (*How to Do Things With Words*, p. 22).

Că există diferite tipuri de discurs și că ele se diferențiază (în parte) prin obligațiile pe care și le asumă cel care se angajează în ele, ni se pare un lucru evident. Dar totuși nu sînt convins că unul din ele e primordial, din punct de vedere ontologic, în raport cu celelalte și această presupunere aș vrea să o discut, întrebîndu-mă asupra statutului pe care îl au sintagmele „uz normal" și „circumstanțe obișnuite". Argumentația mea se va asocia celei a lui Searle, care mi se pare a fi mai completă și mai riguroasă decît oricare din celelalte pe care le-am văzut [. . .]

[. . .] Adevărul e că Searle își apără distincția dintre enunțurile ficționale și cele serioase din cauza interesului ei literar. Cu alte cuvinte, categoria „operă ficțională", în cele din urmă, nu are substanță: nu există trăsătură sau set de trăsături pe care toate operele ficționale să le aibă în comun și care să poată constitui condiții necesare și suficiente pentru a defini o operă ficțională. Searle însuși o spune cînd, în finalul articolului, se simte „silit" să facă o „distincție finală, aceea dintre opere de ficțiune și discurs ficțional. O operă ficțională nu are voie să consiste în întregime, și, în general, nu va consta în întregime din discurs ficțional". În acest punct, speranța de a izola ficțiunea este abandonată: „lumea reală" și discurs se-

rios pot fi găsite în romane, iar discursul ficțional este adesea utilizat de către persoanele care acționează în „lumea reală", de către filozofii care spun „oameni, să presupunem că un om bate un cui . . .", și de către comis-voiajori care spun „oameni, să presupunem că întîlniți pe cineva care nu a văzut niciodată o enciclopedie . . .". Pe scurt, discursul ficțional și opera de ficțiune nu sînt categorii coextensive deoarece discursul ficțional este o noțiune riguroasă într-un fel în care opera ficțională nu este. Dealtfel, se poate face și susține distincția dintre discursul ficțional și cel serios fără să fie necesar să răspundem unor întrebări ca ce este un roman sau o poveste sau cum le recunoaștem dintr-o grămadă?

Totuși, chiar dacă distincția nu e de prea mult ajutor criticului literar, ea rezistă. Există, și cred că sîntem gata s-o spunem cu toții, un tip de discurs care e caracterizat prin suspendarea regulilor cărora actele de vorbire, în mod normal, li se supun. Adevărata problemă este statutul acestor reguli atunci cînd ele nu sînt suspendate. Ce implică ele? Răspunsul implicit în lucrarea lui Searle este că ele implică o responsabilitate față de fapte. Atît timp cît este acceptată, aceasta este incontestabil adevărat, dar mai rămîne loc pentru o întrebare: responsabilitatea față de care fapte? Întrucît susține prioritatea discursului serios, Searle ar trebui să spună că față de fapte așa cum sînt ele în realitate, dar eu aș spune că responsabilitatea este față de fapte așa cum le stipulează convențiile discursului serios. Nu afirm că nu există fapte, ci îmi pun pur și simplu întrebarea referitoare la statutul lor: există ele oare în afara convențiilor discursului (care le sînt astfel mai mult sau mai puțin fidele), sau derivă din presupozițiile implicate în chiar aceste convenții? „Dacă nu a existat vreodată un Nixon", spune Searle, „Miss Shanahan (și noi, ceilalți) am face o greșeală". Dar să presupunem că cineva cu pretenții filozofice ar declara că Nixon, ca individ liber și independent, ale cărui acțiuni pot fi descrise și recunoscute, nu a existat; că „de fapt" noțiunea sa de acțiune era un mit burghez (s-ar putea numi și ficțiune) prin intermediul căruia o societate represivă se absolvă de responsabilitățile pentru propriile ei crime și tiranii. Dintr-un astfel de punct de vedere ar rezulta că orice propoziție în care numele lui Nixon ar fi asociat unui verb finit, trecut și tranzitiv (Nixon a spus, Nixon a respins, Nixon a condamnat), ar fi falsă în raport cu faptele așa cum sînt ele în realitate, ar fi greșită; și orice dovadă adusă în sprijinul substanțierii existenței lui Nixon (certificat de naștere, foto-

grafii, martori ai acţiunilor sale) ar fi inadmisibilă deoarece regulile pentru dovedire (procedurile pentru stipularea ei) ar fi derivate de la (sau constituite de) acelaşi mit. În faţa unei astfel de provocări, *The New York Times* şi Miss Shanahan ar putea replica faptul că în condiţii normale persoanele sînt presupuse ca existînd, ca şi ceilalţi indivizi, şi că în contextul acestor presupuneri reporterii acţionează şi sînt traşi la răspundere pentru erorile lor. Acesta ar fi un răspuns adecvat şi convingător, unul la care nu se poate răspunde decît prin respingerea în bloc a „circumstanţelor obişnuite" şi a „faptelor" pe care asertarea lor le implică. E în afara oricărei îndoieli că o astfel de respingere ar eşua, dar eşecul nu ar face decît să confirme persuasiunea şi coerenţa „imaginii normale"; nu va spune nimic despre pretenţia acestei imagini de a fi obiectivă. Adeseori, presa e criticată tocmai pentru că nu e obiectivă; dar este admisă o mai mare ficţiune atunci cînd aceasta e interpretată ca şi cum ar fi un fapt obiectiv, ca şi cum modelul faptului, căruia se străduie să-i fie fidel, ar fi natural şi nu ceva făcut. Searle pune mare accent pe „canoanele interne ale criticii" care regizează un enunţ. Eu nu am să fac altceva decît să subliniez că aceste canoane sînt, într-adevăr, interne, iar ceea ce contează ca greşeală este o funcţie a universului de discurs în interiorul căruia se vorbeşte, şi nu se referă în nici un caz la ceea ce este, în ultimă instanţă — adică în afara şi independent de orice univers de discurs —, real. Pe scurt, regulile şi convenţiile după care vorbitorii şi ascultătorii acţionează în mod „normal" nu cer ca limba să fie fidelă faptelor; mai degrabă, ele specifică modelul acestei fidelităţi (ceea ce Gale numeşte „lumea de zi cu zi"), creînd-o, mai degrabă decît impunînd-o.

În acest punct, ar putea fi util să reamintim noţiunea lui P. F. Strawson, aceea de identificare a „relativului ficţional". Să analizăm, spune Strawson, „următorul caz":

„Un vorbitor spune o poveste despre care pretinde că e adevărată. Ea începe: «Un bărbat şi un copil stăteau lîngă o fîntînă», şi continuă: «Bărbatul avea o sticlă de băutură». Vom spune noi că ascultătorul ştie cine sau care particular a fost indicat drept expresia subiectului în a doua propoziţie? Am putea crede că da. Pentru că, dintr-un şir de două particularii, cuvintele „bărbatu-l" serveşte la a distinge pe un altul, la care se referă, prin intermediul unei descrieri care i se aplică numai lui . . . . Am să-l numesc. . . *relativ ficţional (story relative);* sau, pe scurt, o identificare *relativă*. Pentru că e o identificare relativă doar la un şir de particularii (un şir de doi membri) care, la rîndul său, este identificat numai ca şir de particularii la care se referă vorbitorul . . . . Identificarea are loc în cadrul unei poveşti, spuse de un anumit vorbitor. Este o identificare în cadrul poveştii lui; nu însă o identificare în cadrul istoriei. (It is identification within his story; but not identification within history)".

(*Individuals*, New York, 1963, p. 5).

Ceea ce sugeram eu este că această identificare (sau specificare a faptelor) are loc *întotdeauna* în cadrul poveştii. Unele poveşti, oricum, sînt mai prestigioase decît altele; o poveste este întotdeauna cea standard, una care se prezintă ca fiind unica adevărată şi, în general, acceptată ca atare. Altele, nonstandard, vor continua, desigur, să fie spuse, vor fi considerate nefactuale, cînd, de fapt, ele vor fi doar neautorizate.

Searle are dreptate, deci, să facă distincţia dintre discursul serios şi cel ficţional pe baza canoanelor interne ale criticii, dar de aici nu urmează, cred, că aceasta e o distincţie între real şi nu-chiar-atît-de-real; mai degrabă, e o distincţie între două sisteme de convenţii discursive (două poveşti) care pot fi, desigur, diferenţiate, dar nu pe scara realului. Convenţiile discursului „serios" includ, de bună seamă, pretenţia de a fi în contact cu realul (aceasta e ceea ce înseamnă poveste standard) şi de aici ajunge să fie dotată cu proceduri de control (tipizate, pentru verificarea lucrurilor) cărora membrii acestei clase trebuie să fie gata a li se supune. Aceste proceduri, însă (care lipsesc în discursul ficţional, îl fac să difere, dar nu mai puţin „adevărat"), există în interiorul genului şi, prin aceasta, fidelitatea lor nu poate fi pusă în situaţia de a trebui autentificată faţă de o realitate supraconvenţională. Problema poate fi neclarificată de faptul (nu ocolesc cuvîntul) că ficţiunea statutului acestui gen ca ceva natural (nu făcut) este una la care subscriem „în mod normal"; aceasta nu înseamnă decît că, printre realităţile construite prin gama de convenţii de discurs, aceasta este cea mai populară. Iată de ce-i dăm numele pe care i-l dăm — „lumea de zi cu zi", „circumstanţe normale", „utilizare normală" etc., — şi de ce demonstraţia lui Searle este atît de persuasivă: ne vorbeşte din interiorul ei. [. . .] Adevărul ei este însă o funcţie a stipulaţiilor extralingvistice teoretice ale poveştii standard, ca unica adevărată. De fapt, eu nu neg fap-

tul că ceea ce va fi sau nu va fi acceptat ca adevărat este determinat de către povestea standard. Subliniez doar că faptul de a fi (sau de a considera; e același lucru) adevărat nu este o chestiune referitoare la o legătură specială pe care acesta o are cu lumea (lumea nu ne-o impune), ci o legătură specială pe care acesta o are cu cei care îl utilizează.

În mare parte, demonstrația mea derivă din noțiunea de „joc al limbii", a lui Wittgenstein, în care cuvintele sînt responsabile nu față de ceea ce este real, ci față de ceea ce a fost presupus ca fiind real (și identificabil) printr-un set de reguli constitutive; cei care joacă acest joc sînt capabili de a cădea de acord că se referă la același lucru prin cuvintele lor, nu pentru că văd aceleași lucruri, în sens absolut fenomenal, ci pentru că sînt predispuși prin acest fapt să participe la joc (ca părți ale poveștii standard), „să le vadă", să le identifice. Destul de interesant, există ceva mai mult decît un singur punct de sprijin pentru această interpretare chiar în scrierile lui Searle, în special în teoria referinței. În *Speech Acts*, Searle se întreabă despre „condițiile necesare pentru înfăptuirea actului de vorbire referențial, al referinței definite". Într-o interpretare, o referință reușită este „un tip de aserțiune deghizată a unei propoziții existențiale unic adevărate, d. ex., o propoziție asertînd existența unui anumit obiect care satisface o anumită descriere" (83). Aceasta însă, demonstrează Searle, înseamnă a confunda referirea cu descrierea. Scopul unei descrieri este acela de a caracteriza un obiect astfel încît să-l identifici pentru o persoană (sau persoane) cu care te afli într-o situație. Deci, într-o expresie referențială, articolul definit „the" [-l] este un „semn convențional care indică intenția vorbitorului de a se referi la un obiect unic definit, și nu o indicație după care descriptorul care urmează [precedă] este adevărat numai cu referire la obiect" (84). Cu alte cuvinte, descriptorul nu reflectă obiectul așa cum ar putea el exista, neutru, ci așa cum există el într-un context specific; „faptele pe care trebuie să le știe cineva pentru a face o referință" sînt specifice contextului; ele nu sînt fapte „despre vreun obiect identificat independent".

Această interpretare a referinței ar putea fi citată în sprijinul punctului meu de vedere dacă ea nu ar fi solid atașată de către Searle axiomei existenței: „Trebuie să existe un obiect la care să fie făcută referința". Aceasta înseamnă că, în ultimă instanță, capacitatea referențială a unei expresii referențiale se bazează pe (chiar dacă aceasta nu e funcția asertării) existența numai a unui singur obiect care satisface o anumită descriere. Cu alte cuvinte, „contextul", în teoria lui Searle, este, în ultimă instanță, lumea reală (orice expresie referențială trebuie, mai devreme sau mai tîrziu, să i se atașeze), deși mi se pare că nu pierdem nimic dacă se consideră contextul ca poveste ce a fost spusă *despre* lumea reală. Interpretarea îmbunătățită va fi prin urmare indispensabilă teoriei referinței ficționale a lui Searle:

> „Dar cum e posibil pentru un autor să «creeze» personaje ficționale din aer străveziu, după cum s-ar părea? Ca să răspundem la aceasta să ne întoarcem la al doilea pasaj din Miss Murdoch. A doua propoziție începe: «Astfel gîndea sublocotenentul Andrew Chase White». În acest pasaj, Murdoch folosește un nume propriu, o expresie referențială paradigmatică. Așa cum în întreaga propoziție pretinde că face o aserțiune, în acest pasaj ea pretinde că referă (un alt act de limbaj). Una dintre condițiile pentru îndeplinirea cu succes a actului de limbaj referențial este aceea că trebuie să existe un obiect la care vorbitorul se referă. Deci, pretinzînd că referă, ea pretinde că există obiectul la care face referința. În măsură în care împărtășim această pretenție, vom spune și noi că există un sublocotenent numit Andrew Chase White, în Dublinul anului 1916. Pretinsa referință este cea care creează personajul ficțional și pretenția împărtășită cea care ne permite să vorbim despre personaj". [*supra*, p. 221—222].

Aceasta mi se pare perfect adevărat nu numai pentru ficțiune, ci și pentru discurs, în general. „Pretenția împărtășită" este cea care ne permite să vorbim despre orice. Cînd o comunicăm doar se întîmplă așa, prin faptul că împărtășim un set de convingeri care sînt, de fapt, decizii privitoare la ceea ce poate fi stipulat ca fapt. Aceste decizii, precum și convingerea de a le respecta, mai degrabă decît disponibilitatea substanței, este ceea ce ne permite să facem referințe, fie că sîntem romancieri, fie reporteri la *New York Times*. S-ar putea obiecta că acestea au drept urmare transformarea tuturor discursurilor în discursuri ficționale; va fi însă tot atît de exact și corect să se spună că ele fac serios orice discurs și ar fi mai bine să spunem că ele pun pe picior de egalitate toate discursurile. Povestea standard nu poate fi calificată drept pretenție fără a implica faptul că există o altă poveste, care nu e pretenție. În-

seşi cuvintele „pretenţie", „serios", şi „ficţional" conţin în structura lor opoziţia pe care m-am străduit să o neg, între limba care este adevărată în raport cu o realitate extrainstituţională şi limba care nu e în această situaţie. Aceasta nu înseamnă, totuşi, a nega faptul că există un adevăr standard şi că, prin invocarea lui, putem distinge diferitele tipuri de discurs: aceasta tocmai pentru că standardul nu este brut, ci instituţional, nu natural, ci făcut. Remarcabil e cît de puţin se modifică acestea: fapte, consecinţe, responsabilităţi, ele nu cad, ci proliferează şi fac lumea — oricare lume — vie; prin semnificaţiile pe care le creează poveştile noastre (standard sau de altă factură).

În toate acestea, l-am continuat pe Searle cu cîţiva paşi mai mult decît ar fi vrut el să meargă. În mod sistematic, demonstraţia lui are la bază o opoziţie: fapt brut vs. fapt instituţional, reguli reglementative vs. reguli constitutive, discurs serios vs. discurs ficţional, natural vs. convenţional. În fiecare caz, termenul stîng denotă ceva aflat în afara limbii, ceva ce trebuie să stea la baza sistemelor discursive, indiferent de tipul lor — Realitate, Realul, Lumea, Fapt obiectiv. Ceea ce sugerez eu este că aceşti termeni din stînga sînt nişte forme deghizate ale termenilor din partea dreaptă, iar conţinutul lor nu este natural, ci făcut, că ceea ce cunoaştem nu este lumea, ci 'poveşti' despre lume, că nici o utilizare a limbii nu corespunde realităţii, ci că toate utilizările limbii sînt interpretări ale realităţii.

În mod necesar, urmează că teoria actelor de vorbire este una din acele interpretări (sau poveşti), şi că ea e o interpretare nu a adevărului, ci doar a unei încercări de a-l face manevrabil sau, mai exact, de a-l face. Ca interpretare, totuşi, ea are un statut special, de vreme ce conţinutul ei este reprezentat de regulile care fac posibile toate celelalte interpretări. Cu alte cuvinte, ficţiunea pe care o implică şi apoi o presupune (este sustrasă examinării) este inteligibilă prin ea însăşi. Pentru a o spune în alt fel, ideologia teoriei actelor de vorbire este sensul şi posibilitatea transmiterii lui. Presupunerea, firesc, e corectă (eu însumi depind acum de ea), dar este corectă deoarece, ca membri ai unei comunităţi lingvistice, împărtăşim reguli care o întăresc, reguli ce creează un sens mai degrabă decît să i se conformeze. Sensul odată creat, devine posibilă uitarea originilor sale şi, cînd aceasta se întîmplă, mitul limbii obişnuite s-a fixat şi el, s-a fixat şi statutul fundamental şi subsidiar a tot ceea ce porneşte de la el.

IV. CONCLUZIE

Dacă teoria actelor de vorbire este ea însăşi o interpretare, atunci este absolut imposibil să poată servi drept soluţie interpretativă universal valabilă. Şi, într-adevăr, accentul acestui articol pare să fi lunecat de la abuzuri ale teoriei la enumerarea lucrurilor pe care nu le poate face (acestea se implică reciproc): ea nu poate spune nimic despre ceea ce se întîmplă după ce actul ilocuţionar a fost înfăptuit (nu e o retorică); nu poate spune nimic despre viaţa interioară a vorbitorului (nu e o psihologie); nu poate servi ca bază pentru stilistică; nu poate fi elaborată într-o poetică a naraţiunii; nu ne poate ajuta să diferenţiem literatura de non-literatură; nu poate distinge între discursul serios şi o operă de ficţiune şi nu poate, fără să nu amăgească, distinge ficţiunea de fapt. Întrebarea se impune de la sine: ce poate ea atunci să facă? Ei bine, singurul lucru pe care poate să-l facă e să ne permită să vorbim, cu o anumită precizie, despre ceea ce se petrece în *Coriolanus*, deşi, după cîteva din explicaţiile de pînă acum, cineva s-ar putea întreba cum e posibil, totuşi, aşa ceva. Explicaţia e simplă: *Coriolanus*, aşa cum spusesem şi înainte, este o piesă *speech act*. Prin aceasta nu vreau să spun că e plină de acte de vorbire (prin definiţie, acesta e un lucru adevărat şi valabil pentru orice piesă, poem şi eseu sau roman), ci că tratează despre actele de vorbire, despre regulile înfăptuirii lor şi preţul care se plăteşte pentru a le rămîne consecvenţi, despre imposibilitatea refuzării sau ignorării lor, rămînînd în acelaşi timp membrul colectivităţii de limbă respective. Este şi despre ceea ce tratează teoria, adică despre limbă şi puterea ei: puterea de a crea lumea, mai degrabă decît a o oglindi, de a produce stări de lucruri mai degrabă decît a le descrie, de a constitui instituţii mai degrabă decît (sau în acelaşi timp cu) a le servi. Vedem aceasta peste tot, dar mai ales în III, iii, cînd cetăţenii, într-un unison frenetic, strigă mereu „Aşa va fi". În sfîrşit, *Coriolanus* este o piesă *speech act* chiar şi în îngustimile ei. Cursul acţiunilor sale vizează execuţia corectă sau incorectă a actelor ilocuţionare; consecinţele pe care le suportă personajele sînt consecinţe ale acestor acte; ele se succed în mod necesar şi previzibil; nu sînt contingente şi, prin urmare, nu surprind. (Într-adevăr, e o caracteristică a piesei aceea că fiecare ştie dinainte ceea ce se va întîmpla. Atît de riguroasă e viaţa interioară a piesei, atît de lipsită de accidente, coincidenţe şi contingenţe, încît,

în cele din urmă, este discutabil dacă este sau nu o tragedie reală, sau chiar, în sensul obişnuit, o dramă).

S-ar putea spune apoi că puterea piesei e o funcţie a limitelor ei şi acestea sînt, punct cu punct, limitele teoriei actelor de vorbire: împiedicarea efectelor perlocuţionare (exilarea nu e un *răspuns* la ceea ce face Coriolanus, ci un alt nume al său), tăcerea în problema vieţii interioare (spaţiu pe care Coriolanus îl găseşte deja ocupat de limba publică), excesiva concentrare a atenţiei asupra actelor care pot fi înfăptuite prin simpla invocare a procedurilor convenţionale (specificate cu anticipaţie). Concordanţa dintre piesă şi motivaţiile date de teorie în ceea ce priveşte explicitările pe care această analiză e capabilă să le furnizeze ar fi încă un motiv pentru care ne-ar fi teamă să conchidem că analiza pe care o posedăm acum constituie o nouă soluţie interpretativă. Teoria actelor de vorbire este o examinare a condiţiilor de inteligibilitate, a ceea ce înseamnă a semnifica în societate, a procedurilor care trebuie să existe pentru a putea admite că cineva a fost înţeles în ceea ce a spus. În foarte multe texte aceste condiţii şi proceduri sînt presupuse; ele nu ni se prezintă spre evaluare, iar accentul cade pe ceea ce se întîmplă sau ceea ce se poate întîmpla atunci cînd ele sînt cunoscute şi invocate. Urmează că, în timp ce o analiză speech act a unui astfel de text va fi posibilă oricînd, ea va fi şi banală (o simplă listă a ocurenţei sau distribuţiei diferitelor tipuri de acte), căci, dacă e adevărat că ceea ce *face* posibil orice text sînt condiţiile de inteligibilitate, nu orice text *tratează despre* aceste condiţii. *Coriolanus* urmează îndeaproape teoria nu numai ocupîndu-se de aceste condiţii, ci şi prin discutarea fragilităţii acestora. Nu ne ascunde faptul că propria sa inteligibilitate se bazează pe nimic mai solid decît o convenţie (reînnoită la infinit) de a spune: „Bună ziua"[5].

NOTE

1. Sînt profund recunoscător pentru sfaturile şi criticile lui Rob Cummins, Frank Hubbard, Walter Michaels şi David Sachs, care vor găsi aici nu numai unele din ideile lor, ci şi unele din propoziţiile lor.

* Cu o singură excepţie, menţionată în text, citatele din piesă au fost luate din Shakespeare, *Opere*, vol. 10, ESPLA, trad. Tudor Vianu.

2. Motivul pentru care ei nu văd e o problemă care nu intră în scopul analizei noastre, deşi două explicaţii ar fi foarte sugestive prin ele însele: fie că sînt proşti, fie că nu vor să vadă. Acestea sînt explicaţiile lui Sicinius (II, iii).

3. IV, iv, 6—11.

** S. Fish se referă aici la studiile lui R. Ohmann (1971, 1972) şi J. R. Searle (1975) pe care le discutase amănunţit în secţiunea a doua a studiului său (nereţinută în prezenta versiune românească).

4. Faimoasa „funcţie poetică" sau „centrarea asupra mesajului" a lui Jakobson este o altă versiune, ca şi distincţia lui Richards, între limbaj „ştiinţific" şi „emotiv". Vezi şi John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley and Los Angeles, 1974) pp. 42—44, şi Barbara Smith, „On the Margins of Discourse", *Critical Inquiry*, vol. I (June, 1975) 769—798.

5. O versiune anterioară, mai scurtă, a acestui articol a fost prezentată la Midwest Modern Language Association din Chicago. Prilejul a fost oferit de o masă rotundă dedicată subiectului *Teoria actelor de vorbire şi critica literară*, condusă de Michael Hancher. Dările de seamă, inclusiv discuţia dintre participanţi şi auditoriu, vor fi publicate, într-o culegere în pregătire, de către *Centrum*, editată de Michael Hancher, English Department, University of Minnesota.

IV

SOCIOPOETICA

ANALIZA NARATIVĂ: VERSIUNI ORALE ALE EXPERIENȚEI PERSONALE

William Labov și
Joshua Waletzky

Majoritatea încercărilor de analiză narativă și-au ales drept subiect produsele atît de complete ale tradiției orale de lungă durată. Mituri, povestiri folclorice, legende, istorisiri, epopei, toasturi, toate par a fi rezultatele combinărilor și evoluției unor elemente mai simple; ele conțin multe cicluri și reluări de cicluri ale unor structuri narative de bază; în multe cazuri, evoluția unei narațiuni le-a îndepărtat pe acestea atît de mult de funcția originală, încît este dificil a numi funcția lor prezentă.

După opinia noastră, nu este posibil să se realizeze un progres prea mare în analiza și înțelegerea acestor narațiuni pînă cînd cele mai simple și mai fundamentale structuri narative nu vor fi fost analizate în strînsă legătură cu funcțiile lor originatoare. Sugerăm că astfel de structuri fundamentale pot fi găsite în versiunile orale ale experienței personale: nu produsul unui povestitor expert care a fost repovestit de mai multe ori, ci produsul original al unei specii reprezentative a entității sociale. Examinînd discursul narativ actual al unui număr larg de vorbitori nesofisticați, este posibil să relaționăm proprietățile formale ale discursurilor narative cu funcțiile lor. Studiind dezvoltarea tehnicii narării de la copii la adulți, și gruparea tehnicii narative de la clasele de jos de vorbitori la cele de mijloc, devine posibilă izolarea elementelor narațiunii[1].

În lucrarea de față, vom înfățișa un cadru analitic pentru analiza versiunilor orale ale experienței personale în engleză. Vom introduce mai întîi definiții ale unităților de bază ale narațiunii și apoi vom evidenția structura normală a dis-

cursului narativ ca întreg sau totalitate. În final, vom prezenta cîteva propuneri generale legate de relația dintre proprietățile formale și funcțiile narațiunii, bazate pe examinarea noastră asupra unui șir de date nu foarte extins.

Analiza va fi de tip *formal*, bazată pe modele repetabile caracteristice discursului narativ de la nivelul enunțului pînă la cel al discursului narativ simplu. Ne vom opri asupra tehnicilor de bază ale analizei lingvistice, izolînd unitățile structurale invariabile care sînt reprezentate de o varietate de forme superficiale. Din această analiză devine posibilă culegerea unui număr considerabil de informații în legătură cu sintaxa și semantica limbii engleze în interiorul nivelului enunțului; dar această direcție în cercetare nu va fi explorată aici. Ne interesează mai întîi caracteristicile discursului narativ în sine.

Analiza va fi una *funcțională:* discursul narativ va fi considerat drept o tehnică verbală pentru recapitularea experienței, particular vorbind, o tehnică de construire a unor unități narative care corespund secvenței temporale a acelei experiențe. Mai mult decît atît, vom găsi că discursul narativ care deservește numai această funcție este unul anormal: poate fi considerat unul gol sau fără sens. În mod normal discursul narativ deservește o funcție adițională a interesului personal determinat de un stimul din contextul social în care acesta apare. De aceea noi distingem două funcții ale discursului narativ: (1) referențială și (2) evaluativă.

În cele mai recente dintre studiile de folclor narativ, unitatea de bază a analizei apărea ca o componentă substanțială a materialului tematic, definit la variate nivele de abstractizare prin tipul de acțiune la care se referă. Din acest motiv, lucrarea lui Propp (1958) a fost dedicată structurii formale a unor astfel de unități semantice. Studiul de față și-a propus ca obiectiv de bază analiza structurilor narative care ar putea apărea drept unități de bază neanalizabile în schema lui Propp. Ne vom ocupa de cea mai mică unitate a expresiei lingvistice care este prima dătătoare de funcție narativă pentru enunț, cu toate că noi ne vom referi la cazuri în care enunțurile și cuvintele sînt relevante pentru funcția evaluativă. Lucrarea lui Colby (1966) folosește ca date frecvențele cuvintelor individuale în conformitate cu o subcategorizare semantică; o abordare lingvistică este cu totul opusă ca direcție, centrîndu-se asupra structurii sintagmatice a cuvintelor și enunțurilor care operează în propoziții și în nivelele

superioare de organizare. Schatzman și Strauss (1955) au studiat diferențierile de clasă în tehnica narativă cu ajutorul unor mijloace neformale; sperăm că metodele elaborate în prezenta discuție vor permite o abordare și mai demnă de încredere precum și obiectivă în studiile de acest gen.

Ne vom servi de narațiuni înregistrate pe bandă de magnetofon în două contexte sociale distincte. Unul din ele este un interviu față-n față, în care naratorul vorbește doar intervievatorului, o persoană oarecare, *nu* un membru aparținînd grupului inițial al naratorului. În a doua situație, naratorul este înregistrat în interacțiune cu grupul lui inițial; el vorbește în același timp membrilor grupului și unui „outsider" alăturat grupului care joacă doar rol de stimul pentru narațiune.

Paginile următoare furnizează paisprezece exemple de texte înregistrate din aproximativ 2600 de interviuri adunate pe parcursul a patru investigații lingvistice[2]. Naratorii sînt vorbitori din comunitățile de culoare și albe, ținuturi rurale și urbane, și sînt vorbitori de la 10 la 72 de ani. Dintr-un punct de vedere acest șir de vorbitori este limitat: nu se află între ei vorbitori foarte educați; de fapt nici unul dintre naratori nu a terminat liceul.

Scopurile finale ale lucrării noastre pretind corelări strînse ale caracteristicilor sociale ale naratorului cu structura narațiunilor lor, din moment ce sîntem preocupați de problemele comunicării efective și ale diferențelor de clasă și etnice în comportamentul verbal[3]. În această lucrare sîntem, oricum, interesați de discursuri narative în sine, astfel că exemplele 1—14 apar ca narări omonime, dispuse în ordinea descrescîndă a vîrstei vorbitorilor.

[1]

(Ați fost vreodată în situația cînd ați crezut că vă aflați în pericolul de a fi ucis?) Am convins pe unul — pe Bătrînu' Doctor Simon l-am convins să nu apese pe trăgaci (Ce s-a întîmplat?)

Ei bine, în afacerea la care eram asociat pe vremea aceea, Doctoru' era un om bătrîn... El omorîse un om, sau oricum a fost la zdup. Da' avea una — o nevastă tînără, și pe vremea aia mă-mbrăcam bine. Și părea că ea încerca să mă-n-hațe.

Eu nu mi-am dat seama de asta niciodată. Chestia e că mie nu mi-a plăcut prea tare, pentru că avea... arăta bine pînă nu-i vedeai picioarele. Avea picioare mari. Doamne, Dumnezeule ce picioare avea!

Apoi, ea lăsă un bilețel într-una din zile că se va sinucide pentru că el veșnic îi făcea un scandal monstru din cauza mea. El veni la mine la hotel. Și cu un fain 44, mare și albastru [armă de calibru 44, n. trad.]

L-am convins să n-o folosească; și i-am zis „Bine, vom merge s-o căutăm și dacă n-o putem găsi, ei bine, poți... n-ai decît să mă împuști dacă vrei". Încercam eu s-o întorc.

Așa a fost de acord. Și ne-am dus acolo unde îi găsiseră batista — la marginea unui pîrîu și am mai cercetat în jos un pic, și n-am putut găsi nimic. Și ne-am întors — era rîsu' lumii — ea zăcea întinsă pe un pat de campanie cu o pungă de gheață pe cap. Nu se sinucisese.

Da', oricum, lucrurile se aranjaseră pentru moment. Dar în noaptea aia managerul, Floyd Adams, zise „Mai bine împachetează-te și întinde-o pentru că puiu' ăla de cățea odată ce i-o intrat în cap ceva nu uită niciodată".

Și așa am făcut. M-am împachetat și am șters-o. Și scăpai din nou.

După ce am părăsit New York-ul...

[2]

Am avut cîini care putea face orice, numa' chiar să vorbească nu. Și pe cinstea mea, domnule, 'n veci nu i-am bătut. (Cînd ai copii mici, întotdeauna mai găsesc ceva de cerut, le trebe un pic de apă, numa' să nu meargă seara la culcare. Mă întreb dacă aveți probleme de-astea și cum o scoateți la capăt?). He, he, dar — am văzut mulți copii că se scuză că le trebuie la baie, cînd colo lor nu le trebuie. (Cum te descurci cu asta? Nu poți... nu știi niciodată...) Nu. Eu nu-mi amintesc cum ne-am descurcat. Eu n-am crezut nici de doi bani în bătaie. N-am fost niciodată — cu copiii mei, și eu niciodată — cu animalele mele, cu cîinii, eu niciodată să bat un cîine, niciodată n-a trebuit s-o fac. Un cîine știa ce vroiam de la el; cînd m-am răstit la un cîine știa că ce vroiam de la el. Am putut... am avut cîini care puteau face orice, numa' chiar să vorbească nu. Și, pe cinstea mea, domnule, 'n veci nu i-am bătut.

N-am ajuns să dau un picior unui cîine în viața mea. Aveam un cîine... era un cîine de aport minunat, dar cum ziceam putea face orice, numai chiar nu vorbea. Îl puteam lua la goană înainte, îl puteam lua la goană încotro vroiam. Dacă ocheam o rață șchioapă el pornea după ea, n-o vedea în apă și întotdeauna se întorcea și se uita la mine dacă rața era acolo, îl goneam într-acolo, sau dacă era pe partea cealaltă de unde eram noi, îl puteam goni de-a dreptul, și el se-ntorcea și iar pleca. Dacă nu mă vedea, se întorcea în loc, se uita la mine și eu continuam să-l gonesc. Și în sfîrșit o observa, și de îndată ce-ar fi văzut-o, știi, s-ar fi repezit și prindea rața cu pricina.

Împușcam într-o noapte cu cîinele ăla — trebuia pe vremea aia să folosim momeală o rață vie — un tip pe care-l chema Jack Bumpus era cu mine; eram gata pe un loc numit Fundătura Adîncă mai întunecat decît smoala. Și — oho — aud un măcăit pe mal. Și, îi spun lui Jack „Stai liniștit. E una care vine-ncoa'". Și — oho — în sfîrșit Jack îmi spune: „Pare-mi-se c-o văd". Îi spun „Dă-i bătaie. Dă-i bătaie. Încearcă".

Așa că el trase, și rața asta a pornit-o înspre mal bătînd repede din aripi ca și rațele domestice. Se ducea înspre mal. Ei bine, cîinele ăsta n-a pierdut niciodată o rață șchioapă pe uscat, putea lua urma la fel ca un cîine de vînătoare urma unui iepure. Și l-am trimis pe cealaltă parte. I-am zis „Du-te!"

Așa că el s-a dus într-acolo. Și — a lipsit puțin și s-a întors și n-avea nici o rață. Și asta era neobișnuit... am zis „Du-te înapoi acolo și adu rața!" Și s-a dus înapoi acolo, și a stat ceva mai mult, mai mult decît prima dată, și veni înapoi și tot fără rață.

Și niciodată nu fusesem mai aproape de a împușca un cîine. Pe cinstea mea, eram tare aproape. „Du-te înapoi acolo și adu rața!" Și cîinele ăla s-a întors acolo, și n-a mai venit înapoi. Pe cinstea mea, ne-am dus acolo — m-am dus pînă acolo, și aicea era; una dintre rațele mele îmblînzite pe care o priponisem acolo își dezlegase panglica de la picior și o luase într-acolo, și cînd tipul ăla a tras n-a nimerit rața. Rața veni la mal, el nu nimerise rața, dar raței i-a fost frică și a venit la mal. Cîinele meu era acolo, și ținea laba chiar deasupra raței, ținînd-o cît putea de strîns și — pe cinstea mea, zău, am mîngîiat cîinele, și vă zic dacă vreodată aș fi lovit cîinele ăla m-aș fi simțit tare prost. Știa el multe; cîinele știa mai multe decît mine. Știa că aia era rața îmblînzită; nu trebuia să o ia în gură și s-o aducă, știi. El o ținea doar la pămînt.

[3]

(Ați fost vreodată în situație cînd să fiți în mare pericol de a fi ucis?) Fratele meu mi-a vîrît un cuțit în cap. (Cum s-a-ntîmplat?) Ca toți copiii, ne-am bătut și eu i-am răsucit mîna la spate.

Asta era chiar cîteva zile după ce tata murise, și eram în doliu, încă... Și motivul pentru care începu bătaia... El fugi parcă în curte — eram undeva pe Insula Coney — și se apucă să mă pîrască. Iar mama tocmai se așezase să ia o ceașcă de cafea. Și eu i-am spus să termine.

'ne-nțeles copiii, știți — nici nu mă asculta. Așa că tocmai l-am apucat de braț și i l-am răsucit la spate. Cînd i-am dat drumul era un cuțit pe masă, l-a înhățat pur și simplu și l-a vîrît în mine. Și eu am început să sîngerez ca un porc înjunghiat.

Și, natural, primul lucru a fost fuga la doctor. Și doctorul a zis cam așa, „Încă atîtica“ zicea el „și puteai fi mort“.

[4]

...Ei nu aveau niciodată încredere să cheme poliția. Luau pur și simplu lucrurile asupra lor. (Ați văzut vreodată împușcături din astfel de cauze?) O, da. Îmi amintesc chiar bine. Eram copilă. Apoi, multă vreme n-am mai uitat-o.

Ei bine, era un tip, numele lui era Martin Cassidy ș'Bill Hatfield. Mama lui Mr. Cassidy îi dă banii și-i spune să aducă un bușel [aprox. 2 banițe, n. trad.] de piersici. Ș-am luat-o în jos spre casa lui Martin. Ș-avea Martin acolo dosită niște pileală.

Acolo jos în spate, își făceau băutura lor proprie, mă-nțelegi. Așa — noi îi ziceam luciu' lunii. Azi îi zic trăznet alb; dar la vremea aia îi ziceam luciu' lunii.

Și-mi amintesc chiar bine ce s-a întîmplat. O bandă de copii dintre noi erau acolo jucîndu-ne, ș-unu n-avea de gînd să facă vreun rău. Dar, în fine, d-na Hatfield a venit jos ș' luă banii de la dl. Hatfield, mă-nțelegi, pentru piersici, că știa ce vroia el să cumpere băutură de ei. Ș' dl. Cassidy zăcea afară acolo în curte.

Și dl. Cassidy tocmai înălță privirea și-i spuse lui Bill, numa' chiar în glumă, numa' chiar în banc, îi spuse „Ehe he“, zise el „așa-i — încă o bancnotă de-un dolar pe care n-o primești ca s-o cheltui pe băutură, he-he“.

Ș' Bill spuse, „Îți arăt eu ție, și-așa și pe dincolo“.

Așa că intră el în casa lui Martin Cassidy, în propria lui casă, ieși afară cu un topor cu două tăișuri, îl izbi una peste cap, îl întoarsă și-l izbi încă odată, apoi aruncă toporul și o luă la fugă în jos prin păduri.

Doar din cauza a doi dolari cu care a fost trimis după piersici.

[5]

(Ați fost vreodată în situația de a fi serios în pericol să fiți ucis?) Da. (Ce s-a întîmplat?) Nu-mi prea place să vorbesc despre asta. (Ei bine, spuneți-mi atît cît puteți)

Ei bine, persoana băuse un pic cam mult, și m-a atacat, și prietena intră, și o opri...

[6]

(Ați fost vreodată în situația de a fi serios în pericol să fiți ucis?)

Ahă, eram la Boy Scouts [o organizație de copii — n. trad.] pe vremea aia. Și făceam 50 de yarzi viteză, concurs, iar noi eram la debarcader, așa că făceam 50 de yarzi, viteză. Eram vreo opt sau nouă, înțelegeți, care mergeam și veneam înapoi.

Și mergînd a treia oară, m-a prins un cîrcel și-am început să strig „Ajutor!“ dar tipii nu m-au crezut, înțelegeți. Ei credeau că încercam doar o schemă să-i ajung sau să încetinesc. Astfel cu toții au continuat înainte. Mă părăseau.

Și așa am început să mă dau la fund. Instructorul Scoutsilor era acolo sus. Mă urmărea. Dar nici el nu mi-a dat nici o importanță. Și ca din întîmplare un alt tip apăru, care tocmai venise în momentul ăla... A sărit pur și simplu și m-a scos...

[7]

(Cum a fost cu bătaia din stradă?) Apoi — ă, ă — bine, bătaie în stradă, cea mai importantă, păi să vedem, stai așa. (Știți, cea pe care v-o amintiți cel mai bine) Păi, am avut des-

tul de multe. Păi, una, cred, a fost cu o fată (rîs). Pe cînd, eram puşti, ştiţi.

Şi ea era un munte de fată, bărbătoasă, cea mai a dracului fată din vecinătate. Dacă nu-i aduceai bomboane — la şcoală, îţi umfla una peste gură. Şi trebuia s-o săruţi de-ţi zicea. Fata asta n-avea decît vreo doişpe ani, frate, dar era o brută. Nu suporta pe cineva mai grozav decît ea să-i facă curte. I-a caftit pe toţi.

Şi am venit la şcoală într-o zi, şi nu aveam nici un ban, maică-mea nu mi-ar fi dat în veci vreun ban. Şi jucam... Iar într-o zi am chiulit. Frate, prima dată cînd chiuleam şi nu eram în largul meu, aşa că mi-am zis, n-o să mai chiulesc niciodată, „fin'că nu vreau s-o-ncurc".

Aşa că merg eu la şcoală, şi fata asta îmi zice „unde's bomboanele?" Eu zic „N-am". Şi răspunsul ei: *Pleosc!*

Aşa că-mi zic „Bine, vine vremea cînd mama nu-mi va mai da bani, că [sîntem o] familie săracă, şi nici eu nu mai suportam toată treaba — şi, şi înţelegeţi — cînd nu-mi dă bani... Aşa că am zis, bine, nu-mi rămîne decît să mă bat cu fata. Altfel ea mă cafteşte. Sper să nu mă caftească". Şi-am pocnit-o: *Pleosc!*

[8]

(Aţi fost vreodată în situaţia în care să fiţi într-adevăr în pericol de a fi omorît?) Să mor? Cînd era să mă înec nu ştiam — de parcă făceam tumbe. Dar asta a fost o singură dată.

Eu — mă băteam eu odată în centru' oraşului. Adică — mergeam la o petrecere, şi ăsta — tipu' ăsta, era un soldat — şi era soldat tipul ăsta, şi vine spre mine „Dă o ţigară".

„N-am nici o ţigară" — i-am zis.

„Bine, las' că te percheziţionez".

I-am zis „N-o să te las să mă percheziţionezi".

„Bine — îs soldat şi ştiu judo".

I-am zis „Ei bine, nu — nu-mi pasă că eşti curcan şi ştii karate, n-ai să mă percheziţionezi".

Şi m-a pocnit, băiete, şi-aşa l-am pocnit şi eu. Şi aşa, am — am ajuns eu lîngă tip. N-a avut timp să-şi folosească cunoştinţele.

Aveam — aveam doi tipi cu mine. Aşa că am şters-o noi după colţ — după ce, înţelegeţi, l-am trîntit la pămînt de cîteva ori. Am zis: „Ehei, măi, o s-o-ncurcăm".

Dau eu colţul şi vreo douăzeci de tipi ne urmăreau, pe lîngă blocuri. Şi fugeam noi — şi, adică — eu nu puteam fugi la fel de repede ca ceilalţi tipi. Şi ei se tot apropiau. Şi am traversat strada şi am căzut, frate. Şi cum am căzut eu aşa, m-au lovit cu picioarele şi erau toţi pe mine şi eu am zis, „acu-i acu', frate!", şi-am scos un cuţit.

Dar — un tip pe care-l ştiu din blocurile alea a ieşit şi mi-a dat o mînă de ajutor.

Şi aşa — aşa a fost, mă-nţelegi. Aşa a fost.

[9]

(Aţi avut vreodată sentimentul, sau presimţirea, că ceva se va întîmpla, şi s-a întîmplat). Da, am avut. (Povestiţi-mi!).

Eram c-o fată, odată; stăteam întinşi pe un pat — nu făceam nimic, vorbeam — şi, nu ştiu, m-am uitat la ea, şi am văzut, ceva, coarne crescîndu-i din cap. Mă-nţelegeţi — aşa — am zis, „Semeni cu diavolul!".

Ea zise „Ce vrei să spui, seamăn cu diavolul?" „Nu fă băşcălie". Am zis „Eu nu fac băşcău. Am văzut coarne de-ţi ieşeau din cap".

Şi fata s-a supărat foarte, şi-a plecat. Dar, am continuat împreună, şi-am mai dus-o încă vreo patru luni.

Şi, aşa, fata asta a încercat să mă vîre în necaz. De exemplu a încercat să pună pe nişte tipi să-mi facă rău. Mă înţelegeţi. Şi era un diavol.

Aşa că, acum, tot ce văd cred că se poate întîmpla.

[10]

(Aţi văzut vreodată pe cineva să fi fost bătut rău de tot?) Ştiu un băiat cu numele Harry. Un alt băiat i-a aruncat cu o sticlă drept în cap, şi a trebuit să-şi pună şapte copcii.

[11]

(Care a fost ultimul desen animat pe care l-aţi văzut la televizor?) Nu ştiu, urmăream spectacolul lui Sandy Becker. (Despre ce era vorba?) Despre porcul ăsta. (Ce s-a întîmplat?)

Vedeţi el — ei l-au dat afară, ştiţi. Şi aşa el a vrut să intre înapoi, fiin'că, ştiţi, nin... ploua tare. Şi aşa s-a urcat în barca asta şi a încercat să... meargă undeva în altă parte. Şi barca s-a răsturnat. Şi el a încercat să înoate. Şi omul ăstălalt pescuia în ploaie. Aşa-l văzu pe porc, şi s-a dus înspre el, şi a tras porcul afară şi l-a pus în barcă şi l-a adus la mal, aşa ar fi ajuns acolo.

Şi cam asta a fost.

[12]

(Care a fost cea mai importantă bătaie la care aţi asistat?) Cînd eram în clasă a patra — nu — era clasa a treia — era băiatul ăsta, şi mi-a furat mănuşa.

Mi-a luat mănuşa, şi zicea că tatăl lui a găsit-o în centru pe jos. I-am spus că el... e imposibil ca el s-o găsească în centru, fiin'că mulţi se plimbau pe acolo şi tocmai tatăl lui este singurul care a găsit-o? Şi aşa s-a-nfuriat rău.

Apoi m-am bătut cu el. L-am trîntit bine în stradă. Aşa că a zis că renunţă. Şi am continuat să-l lovesc. Apoi a început să plîngă şi a fugit acasă la tatăl lui.

Şi tatăl lui i-a spus, că n-a găsit nici o mănuşă.

[13]

... Vedeţi, Napoleon luă inelul şi l-a pus pe fată. Era statuia unei fete. Apoi i l-a pus în deget, unde ar fi trebuit să fie pus un inel, şi apoi l-a pus pe unghiul de 45°. Apoi se uită înăuntru, şi apoi văzu locul unde se făcea proiectul. Şi totul cîn... doctorul care îl făcuse era mort.

Şi aşa veni. Îl luă pe el şi pe băiat — băiatul întrebă să poată să-l vadă, şi cînd băiatul începu să-l privească, avea pe el asta — petecul ăsta sau cam aşa ceva — pe spate. Conducătorul japonez a putut să-i ia urma după petecul acela pentru că, ştiţi, cu radarul.

Şi apoi — începu — aşa că el luă petecul de pe el şi îl puse pe cîine. Şi luă un băţ şi îl aruncă în apă şi cîinele fugi după el. Şi radarul — intră în apă cu cîinele.

Şi apoi — Napoleon şi cîinele au început să fugă — vreau să zic, Napoleon şi băiatul au început să fugă, şi au început să fugă înspre locul unde se făcea proiectul. Şi au început să fugă înspre loc. Şi apoi, cînd au ajuns acolo, au descoperit că tot fusese şters şi toate celelalte.

Aşa că atunci cînd se pregăteau să iasă, se întîlni cu un japonez întîi spunîndu-i să se predea. Şi înainte să-i spună să capituleze, cîinele... cîinele intră acolo. Cîinele îi găsise. Şi japonezul veni şi le zise să se predea.

Vedeţi, ei erau înăuntru în peşteră şi japonezul era afară. Şi el le spuse să se predea. Şi el nu s-a predat. El întîi — el le spuse că a întins o capcană. Apoi spune „Poţi veni înăuntru şi să vezi că proiectul este curăţat de tot" fiin'că nu mai era acolo. Şi au venit.

Cînd trimise el pe unul din oamenii lui în India...

[14]

(A făcut Calvin ceva într-adevăr neaşteptat?) Aha. L-am făcut pe Calvin să lovească — strigam „Calv..."

Vedeţi, noi — era într-o duminică, şi n-aveam nimic de făcut după ce eu — după ce noi veneam de la biserică. Apoi n-aveam nimic de făcut.

Aşa că am zis, „Calvin hai s-o ştergem pe undeva — punem hainele jegoase aşa ca să ne putem juca în murdărie".

Şi aşa că zise Calvin „Hai de-a războiul — războiul cu pietre". Şi eu am zis „Bine".

Aşa că luă Calvin o piatră şi noi, ştiţi, — aici este un perete şi dincolo mai încolo încă un perete. Calvin dădu c-o piatră. Mă uitam şi — uf — Calvin dădu c-o piatră. Asta ah — asta aproape să mă lovească.

Aşa că m-am aplecat să iau o altă piatră.

Făcu „Zvrrr!" ş — trecu pe lîngă mine. Am zis „Calvin, îţ' c'ăp capul pentru aşta".

Calvin şi-a ridicat capul. Am a'uncat piatra, şi piatra se înălţa, adică se înălţă, şi coborî şi făcu [pleznitură] şi-l izbi în cap şi capul îi crăpă.

*

Aceste paisprezece exemple acoperă o largă varietate de tipuri, de la foarte scurte la unele relativ lungi, de la structuri bine organizate la tipuri succesive simple. Pe lîngă naraţiunile în sine, este dat un citat suficient ca cineva să-şi poată face o idee asupra stimulului căruia îi răspund naraţiunile

— un element destul de relevant pentru analiza funcțională a narațiunii.

Cîteva întrebări dificile se ridică, analizînd aceste narațiuni:

1. Cu toate că fiecare este analizată ca o narațiune singulară, cum ne dăm seama că de fapt una sau mai multe narațiuni sînt conținute într-un exemplu dat? Este structura narativă suficient de bine definită, încît noi să putem răspunde la această întrebare? De exemplu este Nr. 5 o narațiune sau un fragment de narațiune? Este Nr. 13 un fragment al unei narațiuni sau trei narațiuni separate?

2. Cadrul structural al narațiunii nu poate fi studiat în mod folositor fără a spune cîte ceva despre ordinea evenimentelor la care se referă. Întrebarea fundamentală a analizei narative se impune a fi aceasta: cum putem relaționa ordinea propozițiilor cu ordinea evenimentelor sugerată de narațiune?

Vom încerca să răspundem acestor întrebări în discuția care urmează.

I. CADRUL DE BAZĂ AL NARAȚIUNII

Succesiunea temporală. Am definit narațiunea generic ca o metodă de recapitulare a experienței trecute prin potrivirea succesiunii verbale a propozițiilor la succesiunea evenimentelor care s-au petrecut efectiv. De exemplu, în Narațiunea [5]

[5] a) Ei bine, persoana băuse un pic cam mult
b) și m-a atacat
c) și prietena intră
d) și o opri

Succesiunea temporală a narațiunii este o proprietate definitorie importantă care provine din funcția sa *referențială*. Narațiunea nu este unica metodă în referința la o succesiune de evenimente; nu orice recapitulare a experienței este o narațiune. De exemplu, evenimentele de la Nr. 5 ar fi putut fi prezentate după cum urmează:

[5'] c) O prietenă a mea intră
d) chiar la timp ca să oprească
a) această persoană care băuse un pic mai mult
b) să mă atace.

Această manieră de a prezenta evenimentele depinde de „împăturirile" sintactice. Oricum, nu toate alternativele narațiunii cer acest tip de subordonare. Următoarele serii de patru propoziții independente prezintă același material în ordine inversă:

[5''] d) O prietenă a mea opri atacul
e) Ea tocmai intrase
b) Această persoană mă ataca
a) El băuse puțin mai mult

Cu toate că aceste două formulări sînt modalități de reprezentare ale succesiunii evenimentelor perfect logice, ordonate și acceptabile, ele nu sînt narațiuni, după cum încercăm definirea conceptului. Unitățile narative de bază pe care dorim să le izolăm sînt definite de faptul că ele recapitulează experiența în aceeași ordine cu evenimentele originale.

Cu toate acestea, incursiunea în celelalte exemple arată că relația dintre propoziții și evenimente nu este simplă. De exemplu, în Nr. 3:

[3] d) și eram în doliu
e) Și motivul pentru care începu bătaia...
f) El fugi parcă în curte
g) eram undeva pe Insula Coney
h) și se apucă să mă pîrască
i) iar mama tocmai se așezase să ia o ceașcă de cafea
j) și eu i-am spus să termine.

Ordinea propozițiilor de la *d* la *j* nu indică ordinea evenimentelor și a situațiilor provenind din narațiune. Situația descrisă la *g* („Eram undeva pe Insula Coney") cu siguranță nu urma lui *f* („El fugi parcă în curte"); evenimentul de la *i* („iar mama tocmai se așezase să ia o ceașcă de cafea") nu-i urma lui *h* („și se apucă să mă pîrască")... mai degrabă l-ar fi precedat; referentul propoziției *e* nu este ordonat temporal în legătură cu niciunul dintre evenimente („și motivul pentru care începu bătaia"). Propozițiile care se referă la evenimente în ordine clară sînt:

[3'] f) El fugi parcă în curte
h) și se apucă să mă pîrască
j) și eu i-am spus să termine

Pînă aici am discutat propozițiile în general ca unități narative. Dar se poate observa cu ușurință că doar propozițiile independente sînt relevante pentru ordinea temporală. Propozițiile subordonate (ca propozițiile 'inserate' sau 'împăturite' din formularea [5']) pot fi plasate oriunde în ordinea narațiunii, fără a deranja ordinea temporală a interpretării semantice, ca în următorul exemplu luat din Narațiunea nr. 1:

[1] k) Apoi ea lăsă un bilețel într-una din zile
l) că se va sinucide
m) pentru că el veșnic îi făcea un scandal monstru din cauza mea.

Aici propoziția *l* („că se va sinucide") este construcția obișnuită de discurs indirect în care ne referim la faptul că o persoană în trecut se referea la un eveniment care ar fi trebuit să aibă loc cîndva în viitor. Propoziția *m*, pe de altă parte, se referă la evenimente premergătoare propoziției *k*. Oricine poate cita un număr mare de exemple pentru a arăta că orice propoziție subordonată este transferată din ordinea temporală a narațiunii, chiar dacă ea reține referința ei temporală.

Aceste considerații ilustrează motivația pentru definițiile propozițiilor narative care vor fi dezvoltate în continuare. Aceste elemente vor fi caracterizate de *ordinea temporală:* ordinea lor nu poate fi schimbată fără a schimba ordinea sugerată a evenimentelor din interpretarea semantică originală.

Seturi de permutări. Următoarele operațiuni furnizează o bază formală pentru stabilirea ordinei temporale între propozițiile independente ale narațiunii. Fiecărei propoziții îi este adnotat un simbol de ordine, ca în exemplul următor din Narațiunea nr. 8:

[8] w) și ei se tot apropiau
x) și am traversat strada
y) și am căzut, frate.

Fiecare propoziție este testată, apoi, pentru șirul potențial de permutări prin examinarea interpretării semantice care rezultă cînd propoziția în cauză este trecută în toate pozițiile posibile în ordinea rămasă. De exemplu, observăm că propoziția *x* poate fi așezată înaintea celei *w*, fără a schimba interpretarea semantică originală, atîta vreme cît putem deduce că procesul de urmărire s-a extins în toată succesiunea:

[8'] x) și am traversat strada
w) și ei se tot apropiau
y) și am căzut, frate.

Dar *x* nu poate fi plasat după *y* fără să schimbe interpretarea originală, ca în

[8''] w) și ei se tot apropiau
y) și am căzut, frate
x) și am traversat strada.

Rezultatul acestor operațiuni este indicat în sistemul de subscripții următor. Pentru propoziția c, simbolul $a^c p$ indică faptul că propoziția c poate fi așezată înaintea oricărei și a tuturor propozițiilor *a* precedente și după oricare și toate propozițiile *p* următoare, fără a schimba ordinea temporală a interpretării semantice originale.

Grupajul format din propoziții înaintea cărora c poate fi plasată, c în sine, și propozițiile după care c poate fi plasată, constituie setul de permutări al lui c, simbolizat prin DS (c).

Astfel, pentru succesiunea *w*, *x* și *y* discutată mai sus, avem

[8'''] 0^w2 și ei se tot apropiau DS(w) = {w, x, y}
1^x0 și am traversat strada DS(x) = {w, x}
0^y0 și am căzut, frate DS(y) = {y}

Propoziții narative și propoziții independente. Două tipuri extreme de șiruri de permutări care rezultă din această operație sînt

$$0^c0 \text{ și } x - 1^c n - x$$

unde *n* este numărul total de propoziții în succesiune. Propoziția 0^c0, cu un set de permutare al lui {c}, este închisă în poziție în secvență; aceasta funcționează evident ca *propoziție narativă* de cea mai simplă formă, menținînd ordinea temporală strictă, lucru care constituie caracteristica definitorie a nara-

ţiunii. Propoziţia x — $1^{c}n$ — x, pe de altă parte, deţine un set de permutări egal cu întreaga naraţiune, şi poate fi aşezată în şir oriunde de-a lungul succesiunii narative. Acest tip poate fi denumit *propoziţie independentă*.

Propoziţii coordonate. În timp ce propoziţia independentă nu deţine o relaţionare fixă la succesiunea temporală, iar propoziţia narativă simplă $0^{c}0$ este ordonată strict de succesiunea temporală, există alte genuri de propoziţii care au relaţionări mai complexe cu succesiunea narativă. Găsim frecvent succesiuni de tipul $0^{c}1\ 1^{d}0$, ca în acest extract din Nr. 14:

[14] $0^{s}0$ [şi] coborî [piatra]
$0^{t}1$ şi-l izbi în cap
$1^{u}0$ şi făcu (plesnitură!)

Propoziţiile *t* şi *u* puteau foarte bine să fie inversate:

[14'] $0^{s}0$ [şi] coborî [piatra]
$0^{u}1$ şi făcu (plesnitură!)
$1^{t}0$ şi-l izbi în cap

Amîndouă *t* şi *u* au seturi de permutare identice DS(t) = = {t, u}, DS(u) = {t, u} şi ele se pot schimba liber între ele fără nici o modificare de succesiune temporală. Propoziţiile cu seturi de permutare identice pot fi numite *propoziţii coordonate*. [Toate propoziţiile independente sînt coordonate în acest sens, atîta timp cît ele au toate aceleaşi seturi de permutare, dar pe noi ne interesează în primul rînd natura coordonatoare a anumitor propoziţii narative].

Putem avea, desigur, trei sau mai multe propoziţii coordonate într-o singură secvenţă, ca în următorul extract din Naraţiunea Nr. 1:

[1] $0^{l}0$ El veni la mine la hotel. Şi cu un 44 mare şi albastru.
$0^{m}3$ L-am convins să n-o folosească
$1^{n}2$ şi i-am zis „Bine, vom merge s-o căutăm şi dacă n-o putem găsi, ei bine,
$2^{o}1$ poţi ... n-ai decît, să mă-npuşti dacă vrei".
$3^{p}0$ Încercam (eu) s-o întorc.
$0^{q}0$ Şi aşa a fost de acord.

Aici propoziţiile *m*, *n*, *o* şi *p* sînt coordonate, cu seturi de permutare identice m, n, o, p, atîta vreme cît ele pot apărea în oricare dintre cele şase posibile permutări fără să altereze succesiunea temporală a interpretării semantice originale. Dar nici una dintre acestea nu poate fi aşezată înainte de l („El veni la mine la hotel") sau după q („Şi aşa a fost de acord").

Propoziţii restrînse. Propoziţiile narative pe care le-am luat în considerare sînt de două forme generale: $0^{c}0$ şi $0^{c}1\ 1^{d}0$, şi ni se înfăţişează ca avînd două trăsături comune. Şirul lor de permutări se întinde de la limita unui zero din stînga pînă la limita unui zero din dreapta, fără nici un zero între ele. Găsim, de asemenea, în naraţiuni un al treilea tip de propoziţii, care nu variază liber de-a lungul întregii naraţiuni, cu toate că are un şir mai mare decît propoziţia narativă. Acest tip de propoziţie are un set de permutare care poate subscrie de-a lungul mai multor zerouri de dreapta sau stînga. Astfel de propoziţii care nu sînt nici independente, nici temporal ordonate în sensul strict, pot fi numite *propoziţii restrînse*.

Ar fi util să luăm, acum, naraţiunea ca un întreg, pentru a ilustra natura propoziţiilor independente, a celor coordonate, şi a celor restrînse, şi să arătăm cum sînt determinate seturile de permutări ale unor astfel de propoziţii.

[*6*]

		DS
$0^{a}18$	Ăhă, eram la Boy Scouts pe vremea aia	{a—s}
$1^{b}17$	şi făceam 50 de iarzi viteză	,,
$2^{c}16$	concurs	,,
$3^{d}15$	iar noi eram la debarcader, în poziţie de start	,,
$4^{e}14$	şi aşa că făceam 50 de iarzi	,,
$5^{f}13$	eram vreo 8 sau 9, înţelegeţi, care mergeam şi veneam	,,
$6^{g}0$	şi, mergînd a treia oară m-a prins un cîrcel	{a—g}
$0^{h}0$	şi-am început să strig „Ajutor!"	{h}
$o^{i}1$	dar tipii nu m-ai crezut, înţelegeţi	{i—j}
$1^{j}0$	ei credeau că încercam doar o schemă ca să-i ajung sau să încetinesc	{i—j}
$0^{k}1$	astfel cu toţii au continuat înainte	{k—l}
$1^{l}0$	mă părăseau	{k—l}
$0^{m}3$	şi aşa am început să mă dau la fund	{m—p}

$13^{n}5$ instructorul Scouts-ilor era acolo sus {a—s}
$6^{o}3$ mă urmărea {i—r}
$7^{p}2$ dar nici el nu mi-a dat nici o importanță {i—r}

$0^{q}0$ și ca din întîmplare un alt tip apăru, care tocmai venise în momentul ăla {q}
$0^{r}0$ a sărit pur și simplu {r}
$0^{s}0$ și m-a scos {s}

Narațiunea Nr. 6 începe cu trei propoziții independente, toate trei pot varia de-a lungul întregii narațiuni; pentru fiecare din ele, suma subscrierilor este de 18. A treia propoziție, „concurs", este în opoziție cu *făceam* din a doua propoziție, și este tratată ca derivînd de la *ne concuram.* Ea trebuie analizată separat, atîta vreme cît este posibil ca o astfel de opoziție să fie ordonată temporal cu privire la alte propoziții[4]. Situația și acțiunea descrise în aceste șase propoziții sînt caracteristice întregii narațiuni: adică, *8 sau 9 dintre noi* continuă concursul chiar și atunci cînd naratorul este în incurcătură.

Prima propoziție narativă este *g*, cu un set de permutări {a, b, c, d, e, f, g}, alternînd de la limita stîngă zero a lui *a* pînă la zero-ul său din dreapta. Propozițiile *i* și *j* sînt propoziții coordonate de tipul discutat mai sus, și la fel este cazul lui *k* și *l*.

Propoziția *m* este o propoziție narativă cu un set de deplasare de-a lungul următoarelor trei propoziții. Propozițiile acestea următoare nu se află în ordine narativă strictă; prima dintre ele, *n*, este o propoziție independentă („instructorul Scouts-ilor era acolo sus"). Trebuie avut în vedere că textul pentru șirul de permutare trebuie să includă o procedură pentru adaptarea referințelor metaforice. „Instructorul Scouts-ilor era acolo sus" ar fi o afirmație ciudată în poziție inițială. Dar dacă înlocuim elementul referențial *acolo* cu *la debarcader* avem „instructorul Scouts-ilor era la debarcader sus", care poate sta în poziție inițială fără să schimbe ordinea temporală a interpretării semantice originale. Situația inversă ar apărea dacă o anumită propoziție independentă în poziție inițială, cu mai multe nume proprii, ar fi fost înlocuită mai încolo într-un anumit punct al narațiunii: necesită o substituire pronominală.

A doua propoziție *o* („mă urmărea") este o propoziție restrînsă, cu DS(o) = {i—r}, extinsă înaintea lui *n*. Ar fi putut fi plasată la oricare punct după *h* „și am început să strig

'Ajutor!'", adică, după acțiunea care a atras atenția instructorului asupra naratorului și a motivat logic acțiunea lui. Merită să urmărim logica acestui argument în detaliu, atîta vreme cît ea este tipică pentru metoda de stabilire a structurilor de permutare a propozițiilor restrînse.

Avînd în vedere că meseria instructorului este de a-i supraveghea pe toți, interpretăm aserțiunea *o* („Mă urmărea") în sensul că am avut o schimbare semnificantă la un moment dat, de la a urmări pe toată lumea la a urmări pe narator în mod special. Această interpretare depinde de cuvîntul *nici;* acest cuvînt coordonează negația „el nu mi-a dat nici o importanță" cu unele aserțiuni negative anterioare: prima negație anterioară este propoziția *i* („tipii nu m-au crezut"). De aceea putem conchide că ambele aceste aserțiuni se referă la evenimente care sînt un răspuns la propoziția *h* („și am început să strig 'Ajutor'"!). De aceea structurile de permutare ale lui *o* și *p* nu pot include pe *h*, fără o schimbare în ordinea temporală a interpretării semantice originale.

Pe de altă parte, propoziția *o* se poate așeza înspre sfîrșitul șirului, la oricare punct pînă la propoziția *s*. Dacă propoziția *o* ar fi apărut după *s*, atunci aceeași deducție temporală pe care o realizăm acum — că instructorul a început să urmărească după strigătul de ajutor — ar fi schimbată. Faptul că naratorul se agață de acel „alt tip" ar marca începutul urmăririi din partea instructorului.

Același argument este valabil pentru propoziția *p*, care este o propoziție restrînsă cu același șir cu al lui *o*.

Restul narațiunii este alcătuit din unități narative simple de tipul $0^{c}0$. Propoziția *q* („și ca din întîmplare un alt tip") deține statutul temporal al unui act momentan, aparența: punctul de vedere este clar, cel al naratorului.

Figura 1 este o etalare grafică a acestor afirmații despre seturile de permutare ale propozițiilor în cauză. Fiecare propoziție este reprezentată de un semn corespunzător indicelui alfabetic, iar linia verticală care trece prin acest semn reprezintă setul de permutare. Vom reveni la această diagramă mai tîrziu cînd vom discuta structura normală a narațiunii ca totalitate. [vezi p. 281].

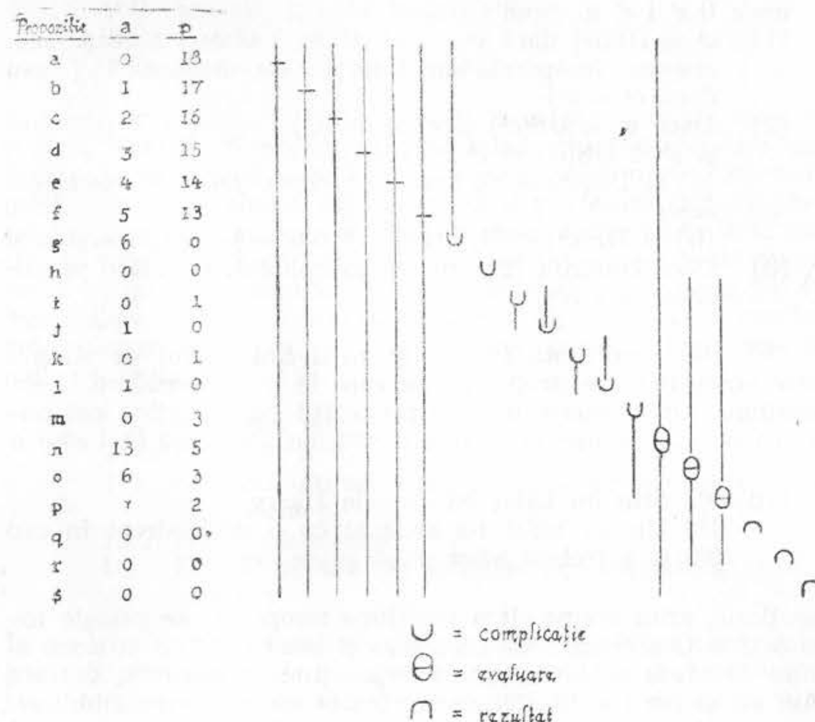
Joncțiunea temporală. Dacă propozițiile narative s-au succedat într-o ordine neîntreruptă, subscripțiunile zero în sine vor arăta segmentarea temporală a narațiunii. Dar atîta vreme cît orice număr de unități independente sau restrînse pot interveni între două propoziții narative, trebuie să definim re-

lațiile temporale între oricare două propoziții din narațiune, nu neapărat alăturate. Trebuie să definim formal condiția sub care oricare două propoziții sînt ordonate în funcție una de cealaltă, și nu pot fi schimbate între ele fără a schimba succesiunea temporală a interpretării semantice originare. O astfel de condiție este întîlnită cînd șirul de permutare al unei propoziții date nu se extinde dincolo de localizarea reală a unor propoziții următoare, și invers, șirul de permutări al acestei următoare propoziții nu se extinde dincolo de localizarea reală a propoziției precedente date. Mai concis, seturile lor de permutări nu se includ una pe alta. Două astfel de propoziții sînt *ordonate temporal una în raport cu cealaltă*. Seturile lor de permutare se pot, de fapt, suprapune, ca și în exemplul [11] de mai sus, dar setul de permutare al lui *c* nu-l va include pe *d*, și cel al lui *d* nu-l va include pe *c*, dacă *c* și *d* sînt ordonate temporal.

Cînd două clase sînt ordonate temporal una în raport de cealaltă vom spune că ele sînt separate prin *joncțiunea temporală*. Această joncțiune nu are nici o legătură cu nici o propoziție independentă sau restrînsă care ar apărea intercalată în ordinea temporală. În Narațiunea nr. 6, reprodusă mai sus în întregime, găsim joncțiuni temporale între *g* și *h*, *h* și *i*, *j* și *k*, *l* și *m*, *m* și *q*, *q* și *r*, *r* și *s*. Cîtă vreme *i* și *j*, *k* și *l* sînt coordonate, putem reprezenta cel mai bine aceste joncțiuni prin următoarea diagramă:

(*g*) m-a prins un cîrcel
(*h*) și am început să strig
(*i*) (*j*) tipii nu m-au crezut ; ei credeau că încercam
(*k*) (*l*) cu toții au continuat înainte ; mă părăseau
(*m*) am început să mă scufund
(*q*) un alt tip apăru
r a sărit pur și simplu
s și m-a scos

Definiția propoziției narative. Putem acum porni în a defini unitatea de bază a narațiunii, propoziția narativă, în termeni de joncțiuni temporale și seturi de permutare. Caracteristic unei propoziții narative este faptul că aceasta nu poate fi permutată peste o joncțiune temporală fără o schimbare în succesiunea temporală a interpretării semantice originale. De



Propoziție	a	p
a	0	18
b	1	17
c	2	16
d	3	15
e	4	14
f	5	13
g	6	0
h	0	0
i	0	1
j	1	0
k	0	1
l	1	0
m	0	3
n	13	5
o	6	3
p	7	2
q	0	0
r	0	0
s	0	0

Figura 1

aceea, dacă setul de permutare al unei propoziții date nu conține două propoziții care să fie ordonate temporal în funcție una de cealaltă, atunci acea propoziție este o *propoziție narativă*. Mult mai simplu, putem spune că o propoziție narativă are un *set de permutare neordonat*. Dacă setul de permutare este ordonat — adică, dacă unii dintre componenți sînt ordonați temporal în funcție unul de celălalt — atunci propoziția dată este una restrînsă sau una independentă. Dacă un astfel de set ordonat este echivalent cu o narațiune în totalitate, propoziția este o propoziție independentă; dacă nu, o *propoziție restrînsă*.

Putem reformula aceste definiții formal în următorul fel. O narațiune N poate fi reprezentată ca un set de *n* propoziții

$c^1, c^2 \ldots c^i \ldots c^n$
unde $0 \leqslant i \leqslant n$. Apoi
[1] $c^i \in DS(c^j)$ dacă $c^i \ldots c^j$ şi $c^j \ldots c^i$ cer aceeaşi succesiune temporală în interpretare semantică [sau dacă $c^i = c^j$]
[2] Dacă $c^i \in DS(c^k)$ şi $c^j \in DS(c^k)$
şi $c^i \notin DS(c^j)$ şi $c^j \notin DS(c^i)$
[a] şi $DS(c^k) = N$, atunci c^k este o *propoziţie independentă*
[b] şi $DS(c^k) < N$, atunci c^k este o *propoziţie restrînsă*
[3] Dacă condiţia [2] nu este îndeplinită, c^k este o propoziţie narativă.

Definiţia naraţiunii. Putem acum defini destul de simplu acele succesiuni de propoziţii pe care le vom considera drept naraţiuni. Orice succesiune de propoziţii care conţine cel puţin o joncţiune temporală este o naraţiune. De aceea [10] este o

[10] 0^a2 Ştiu un băiat cu numele Harry
1^b0 Un alt băiat i-a aruncat cu o sticlă drept în cap
0^c0 şi a trebuit să-şi pună şapte copcii.

naraţiune, atîta vreme cît o joncţiune temporală se găseşte între *b* şi *c*. O aserţiune ca „Am tras şi l-am ucis" ar fi o naraţiune deoarece aceasta conţine o joncţiune temporală, dar *nu* „Am rîs şi am rîs de el". Există foarte multe cazuri ambigue, care permit interpretări difeirte: „L-am izbit în cap, gură şi piept" este, în mod normal, o listă care nu presupune că a fost mai întîi izbit în cap, apoi în gură şi apoi în piept. Dar interpretarea temporală este posibilă, şi este mai adecvată în „L-am caftit şi l-am snopit"..

Limita cea mai de sus a naraţiunii nu este determinată de această abordare, şi problema deciderii între o naraţiune sau două trebuie lăsată secţiunii care se ocupă de structura generală a naraţiunii.

Vîrfuri narative. Verbul finit al unei propoziţii narative, care poartă marca timpului propoziţiei, este *vîrful narativ* al acelei propoziţii. Vîrfurile propoziţiilor coordonate sînt vîrfuri coordonate.

[2] 0^u0 Şi-a lipsit puţin
0^v0 şi s-a întors
0^w1 şi nu avea raţa

0^x31 Şi asta era neobişnuit —
1^y0 am zis, „Du-te înapoi acolo
0^z0 şi adu raţa"[5].
$0^{aa}0$ Şi s-a dus înapoi acolo

Aici vîrfurile narative sînt *a lipsit, s-a întors, avea, era, zis* şi *dus*. Tipurile formelor şi categoriilor gramaticale care pot funcţiona ca vîrfuri narative sînt extrem de limitate. Formele principale sînt trecutul (simple past) şi prezentul (simple present). De regulă, nu apar verbele modale; judecînd în mod abstract, este posibil ca verbul *could* (ar putea) să poată funcţiona ca un vîrf narativ, totuşi nu au fost găsite exemple în materialele noastre. Trecutul progresiv şi, probabil, prezentul progresiv (progressive past; progressive present) apar ocazional ca o unitate narativă.

[1] 0^u1 şi ne-am întors
21^v9 era rîsul lumii
1^w1 ea zăcea întinsă pe un pat de campanie cu o pungă de gheaţă pe cap.
12^x7 Nu se sinucisese.
1^y0 Da' — oricum — lucrurile se aranjaseră pentru moment

În acest exemplu, *zăcea (was laying)* este în ordine temporală; poate fi pus înainte de unitatea independentă *v* şi după unitatea restrînsă *x*, dar nu înainte de *u* sau după *y* fără a încălca succesiunea temporală a interpretării semantice. Apare un interes considerabil semantic şi sintactic în problemele ridicate de această folosire a trecutului progresiv[6], şi multe alte probleme sînt ridicate de rezultatele analizei narative; oricum, lucrarea de faţă se restrînge la descrierea unităţilor de bază şi a limitelor de încadrare a naraţiunii, şi astfel de probleme nu vor fi urmărite aici.

În general, prezentul perfect (present perfect) nu apare în naraţiune[7]. Trecutul perfect (past perfect), după cum s-a arătat mai sus, nu funcţionează ca un vîrf narativ*. Oricum, dacă propoziţia cu trecutul perfect se referă la un eveniment dezvoltat în naraţiune, mai degrabă decît la vreun eveniment precedînd întreaga naraţiune, ea poate funcţiona ca o propoziţie restrînsă. Acesta este cazul în propoziţia *x* în [1] de mai sus. Cu toate că *x* ar fi fost adevărată în poziţie iniţială, nu s-ar fi referit separat la sinuciderea tratată în propoziţia *k*. În poziţia prezentă, *x* afirmă că tratarea lui *k* nu s-a consemnat într-un

timp premergător momentului în care x este afirmat — în mod necesar înainte de unitatea narativă următoare. De aceea, x poate fi așezat înainte de apariția lui w, la oricare moment după k. Poate apărea, de asemenea, la orice punct după apariția lui w, fără nici o schimbare în ordinea temporală.

O serie de vîrfuri de narațiuni la trecutul perfect (past perfect) se pot folosi pentru a descrie o înșiruire de evenimente în succesiunea temporală, plasînd întreaga înșiruire la un moment premergător unității narative precedente.

[2] $0^{nn}0$ m-am dus pînă acolo
$0^{oo}18$ și aicea era;
$42^{pp}17$ una dintre rațele mele îmblînzite pe care o pironisem acolo își dezlegase panglica de la picior
$43^{qq}16$ și o luase într-acolo
$30^{rr}15$ și cînd tipul acesta a tras nu nimerise rața.

Este adevărat că cele trei propoziții *pp*, *qq* și *rr* sînt aici în ordine temporală. Dar nici o permutare a ordinii lor nu va produce o succesiune temporală diferită în interpretarea semantică.

$0^{oo}18$ și aicea era
$28^{rr}17$ și cînd tipul acesta a tras nu nimerise rața
$43^{qq}16$ una dintre rațele mele îmblînzite pe care o pironisem acolo
$44^{pp}15$ își dezlegase panglica de la picior[8].

După cum indică subscripțiile, *pp* și *qq* sînt propoziții independente, iar *rr* este restrînsă — ea nu poate preceda împușcătura în sine, dar poate urma la oricare din timpurile următoare.

Secvențe narative legate. Definițiile pe care le-am dat unităților narative sînt deliberat aplicate succesiunii lineare prezentate de narator. Această ordine lineară poate fi considerată drept structura de suprafață a narațiunii; apar adesea multe narațiuni cu structuri de suprafață destul de diferite, dar cu interpretări semantice echivalente. În același fel, există multe propoziții cu structuri de suprafață diferite care corespund aceluiași șir fundamental de formative în structura originală a frazei dintr-o gramatică:

a. Piatra făcu „zvîrrr!"
b. „Zvîrrr!" așa făcu piatra

c. Piatra face „zvîrrr!"
d. Este știut că piatra face „zvîrrr!"
e. Piatra făcea „zvîrrr!"

În discuția anterioară, am arătat că pentru fiecare serie de evenimente descrise într-o narațiune, există alte mijloace echivalente ale ipostazelor verbale de pe lîngă narațiune. Există, de asemenea, narațiuni echivalente cu aceeași interpretare semantică (temporală). Este necesar să relaționăm toate acestea unei singure forme fundamentale, în același fel în care propozițiile *b-e* sînt relaționate lui *a*, cea mai simplă formă. Pentru a realiza aceasta, trebuie să avem în vedere relația semantică fundamentală în narațiune.

Interpretarea semantică a narațiunii, după cum am definit-o, depinde de presupoziția că evenimentele descrise s-au petrecut, de fapt, în aceeași ordine în care au fost povestite. De aceea ordinea

$0^{a}0$ el m-a atacat
$0^{b}0$ prietena intră

cu joncțiune temporală între *a* și *b*, este echivalentă în interpretare semantică cu

$0^{a}0$ el m-a atacat

apoi

$0^{b}0$ prietena intră

Ceea ce înseamnă că joncțiunea temporală este echivalentă semantic cu conjuncția temporală *apoi*.

Desigur, relația *a*-apoi-*b* nu este singura activă în narațiune. Dacă ar fi fost așa, am fi avut doar o succesiune de propoziții narative. Se pot găsi, de asemenea, relații implicate între propoziții, cum ar fi *a*-și în același timp-*b*, sau *a*-și gîndindu-mă înapoi la aceasta-*b*. Dar între aceste relații temporale, cea *a*-apoi-*b* este într-un fel cea mai esențială și mai caracteristică narațiunii. Unele narațiuni [vezi Nr. 5] o pot folosi în mod exclusiv și fiecare narațiune trebuie, prin definiție, să o folosească cel puțin o dată.

Cu toate că aceste relații sînt marcate explicit, marea lor majoritate sînt implicate în anumite caracteristici lexicale

și/sau gramaticale. Mai mult, aceste mărci implicite sînt, într-o situație dată, adesea ambigue: pot reprezenta nu numai o singură relație. Să luăm următoarea succesiune de la Nr. 4:

$1^b?$ Mama lui Cassidy îi dă bani
$?^c0$ și-i spune să aducă un bușel
0^d0 ș-am luat-o în jos înspre casa lui Martin

Cu toate că *c* și *d* sînt legate de propoziția anterioară prin *și*, cu toate că *d* este clar ordonată în funcție de *b*, *b* și *c* nu sînt clar ordonate. Sensurile lexicale ale lui *dă* și *spune* implică o simultaneitate posibilă între *b* și *c*. Dacă înlocuim pe *tell* cu un verb al cărui înțeles lexical [virtual] neagă posibilitatea unei simultaneități cu *dă*, atunci *b* și *c* sînt ordonate neambiguu:

0^b0 Mama lui Martin Cassidy îi dă bani
$0^{c'}0$ și s-aducă un bușel de piersici din pivniță.

Un alt punct important poate fi desprins din acest exemplu. Cele două relații posibile între *b* și *c* după cum apar sînt *b*-apoi-*c* și *b*-și în același timp-*c*, nu *c*-apoi-*b*. Aceasta sugerează din nou faptul că relația *x*-apoi-*y* este cea fundamentală în narațiune, care este adăugată la/sau modificată de forme marcate gramatical sau lexical.

Izolarea secvențelor primare. Dacă acordăm în narațiune primat relației *a*-apoi-*b*, putem dori să selectăm secvența narativă cu cel mai explicit moment al acestei relații drept formă fundamentală de bază și să derivăm alte narațiuni echivalente de la aceasta. O astfel de formă de bază o vom numi *secvență primară*. După cum vom vedea, derivarea altor forme de la secvența primară are o interpretare importantă în organizarea funcțională a structurii narative în totalitate.

Procedura pentru izolarea secvențelor primare poate fi înfățișată cel mai bine sub forma a patru trepte, și ilustrată prin operațiile asupra narațiunii Nr. 6, analizată în Figura 1.

[1] Un șir de permutări este atribuit fiecărei propoziții a narațiunii.

0^a18 1^b17 2^c16 3^d15 4^e14 5^f13 6^g0 0^h0 0^i1
1^j0 0^k1 1^l0 0^m3 13^n5 6^o3 7^p2 0^q0 0^r0 0^s0

[2] Propozițiile independente sînt mutate la începutul narațiunii.

0^a18 1^b17 2^c16 3^d15 4^e14 5^f13 6^n12 7^g0 0^h0 0^i1
1^j0 0^k1 1^l0 0^m2 5^o3 6^p2 0^q0 0^r0 0^s0

[3] Propozițiile restrînse sînt mutate într-un punct cît mai timpuriu posibil al narațiunii fără a schimba succesiunea temporală a interpretării semantice originale

0^a18 1^b17 2^c16 3^d15 4^e14 5^f13 6^n12 7^g0 0^h0
0^o8 1^p7 2^i1 3^j0 0^k1 1^l0 0^m0 0^q0 0^r0 0^s0

[4] Propozițiile coordonate sînt grupate într-o singură unitate

$0^{a-n}9$ 1^g0 0^h0 $0^{o-p}5$ $1^{i-j}0$ $0^{k-l}0$ 0^m0 0^q0 0^r0 0^s0

Șirul celor zece simboluri date mai sus reprezintă secvența primară a narațiunii, în care relația *a*-apoi-*b* este dezvoltată cel mai explicit. Operațiunea de deplasare a propozițiilor independente și restrînse cît mai mult posibil înspre stînga este o metodă de minimalizare a cantității totale de amînări în aserțiunea oricărui eveniment sau a oricărei condiții. Putem de fapt subscrie ambele elemente unei singure operațiuni: minimalizarea subscripțiilor din stînga.

Formal, să luăm în considerare $c^1, c^2 \ldots c^i \ldots c^n$ cu șiruri de permutare înspre stînga $a^1, a^2 \ldots a^i \ldots a^n$, unde $0 \leqslant i \leqslant n$. O *funcție de deplasare spre stînga* $y(N_i)$ este definită pentru fiecare permutare $N_1, N_2 \ldots N_n$ a propozițiilor $c^1, c^2 \ldots c^n$ care păstrează succesiunea temporală a interpretării semantice originale :

$$y(Ni) = \sum_{i=1}^{n} a^i$$

Cînd $y(N_i)$ este minimal, orice secvență c^i, c^j, unde $DS(c^i) = $ $= DS(c^j)$ este transcrisă drept´ c^k și șirurile de permutare sînt retranscrise. Șirul rezultat reprezintă *secvența primară* a seriilor $N_1, N_2 \ldots N_n$.

Acum vom încerca să arătăm în continuare de ce în majoritatea narațiunilor ordinea lineară a propozițiilor deviază semnificativ de la ordinea secvenței primare. În acest scop, va trebui să evidențiem structura globală a narațiunii după cum e guvernată ea de funcțiile narațiunii.

II. STRUCTURA GLOBALĂ A NARAȚIUNII

1. *Orientare.* Figura 1 arată un grup de șase propoziții independente care apar împreună la începutul Narațiunii Nr. 6. Aceasta este caracteristică majorității narațiunilor într-un grad mai mic sau mai mare. Din cele 14 exemple date la începutul lucrării, 11 au astfel de grupuri de propoziții independente. Examinînd aceste grupuri de propoziții independente în relație cu funcția referențială, găsim că ele servesc pentru a orienta ascultătorul în privința *persoanei, locului, timpului* și *situației comportamentale.* Ne vom referi de aceea la această caracteristică de structură ca la o *secțiune de orientare:* formal, grupul de propoziții independente care precede prima propoziție narativă. Nu toate narațiunile au secțiuni de orientare, și nu toate secțiunile de orientare dețin aceste patru funcții. Mai mult, cîteva propoziții independente cu aceste funcții apar în alte poziții. În fine, găsim că funcția de orientare este adesea dezvoltată de fraze sau expresii lexicale conținute în propozițiile narative. Cu toate aceste limitări, o viziune globală asupra narațiunii arată că secțiunea de orientare este o caracteristică structurală a structurii narative. Cînd secțiunile de orientare sînt înlocuite, găsim în mod frecvent că această înlocuire îndeplinește o altă funcție (cea de evaluare), ce va fi discutată mai apoi. Mai mult, găsim că secțiunile de orientare lipsesc, ca o caracteristică tipică, în narațiunile copiilor, și mai puțin în cele ale unor vorbitori adulți, ale căror narațiuni nu reușesc într-un fel sau altul să realizeze funcția referențială, adică să păstreze succesiunea temporală. Acesta este cazul cu Nr. 13(...). Un exemplu interesant este Nr. 5, unde înăbușirea unei structuri narative depline este simplu motivată de șovăiala explicită a naratorului în identificarea persoanelor și a locurilor. Aici ca și în multe dintre aspectele critice discutate mai jos, este esențial să se păstreze contextul narațiunii. Deoarece un asemenea context originator este adeseori deficitar și nu poate

fi reconstruit în povestirile folclorice tradiționale, este mult mai dificil să relaționăm analiza la funcțiunile originatoare.

2. *Complicarea.* Corpul central al propozițiilor narative conține, în mod normal, o serie de evenimente, care pot fi definite drept complicare sau acțiune complicantă. În Figura 1, secțiunea de acțiune complicantă a Narațiunii nr. 6 ține de la propoziția *g* la *m.*

În multe cazuri, un șir lung de evenimente pot consista în mod normal din mai multe cicluri de narațiuni simple, cu multe secțiuni complicante. Acesta este cazul cu Narațiunea Nr. 2, produsul unui povestitor experimentat, care este binecunoscut în comunitatea sa [Viile Martei] ca un expert în această artă tradițională[9]. Subdiviziunile Nr. 2 sînt simplu marcate de caracteristici structurale ce se vor discuta mai jos, dar în Nr. 13, această sarcină este mult mai dificilă, și trebuie să depindă de criterii semantice informale.

Complicarea este de obicei terminată de un rezultat, ca în Narațiunea simplă Nr. 5: propoziția *d*-sau poate *c* și *d*-este rezultatul care încheie acțiunea complicantă a lui *a* și *b*, după cum arată Fig. 2.

STRUCTURA GLOBALĂ A NARAȚIUNII NR. 5

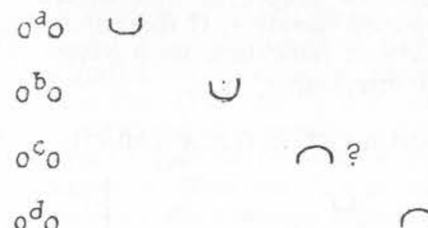


Figura 2

Pentru a obține rezultatul în cazul Nr. 5, sîntem obligați să folosim criteriile semantice care sînt adesea dificil de aplicat și rar consistente. Fără o urmare a unei analize funcționale va fi, în mod normal, greu să spunem cînd o narațiune este, întradevăr, încheiată — cînd începe 'rezultatul', și cînd a fost adus la împlinire.

3. *Evaluare.* Înainte de a începe discutarea rezultatului narațiunilor, am dori să sugerăm că narațiunea care conține o orientare, o acțiune complicantă, și un 'rezultat' nu este o nara-

țiune completă. Ea ar putea îndeplini perfect funcția referențială și cu toate acestea pare dificil de înțeles. O astfel de narațiune nu posedă semnificație: nu are nici o 'poantă'. Acesta este cazul Narațiunilor 11 și 13. Nr. 11 este dificil de urmărit, cu toate că acțiunea complicantă și rezultatul par a fi cu grijă elaborate.

[11] $0^{a}0$ Vedeți el — ei l-au dat afară, știți.
$0^{b}0$ Și așa el a vrut să intre înapoi, fiincă, știți, nin. . ploua tare.
$0^{c}0$ Și așa s-a urcat în barca asta
$0^{d}0$ și a încercat să . . . meargă undeva în altă parte.
$0^{e}0$ Și barca s-a răsturnat
$0^{f}1$ Și el a încercat să înoate
$6^{g}6$ Și omul ăstălalt pescuia în ploaie
$1^{h}0$ Așa-l văzu pe porc
$0^{i}0$ și s-a dus înspre el
$0^{j}0$ și a tras porcul afară
$0^{k}0$ și l-a pus în barcă
$0^{l}0$ și l-a adus la mal, așa ar fi ajuns acolo.
$0^{m}0$ Și cam asta a fost.

Avem treisprezece propoziții independente; și doisprezece din ele sînt propoziții narative. O diagramă a șirurilor de permutare pentru această narațiune oferă puțină justificare pentru orice segmentare interioară:

STRUCTURA GLOBALĂ A NARAȚIUNII NR. 11

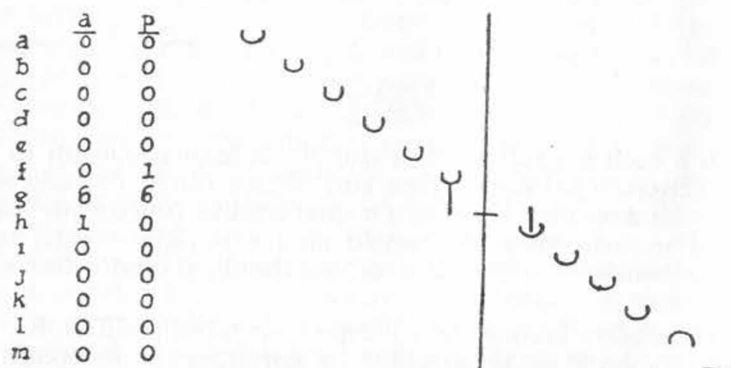


Figura 3

Narațiunea Nr. 13 este, într-adevăr, o aserțiune foarte detaliată a unei succesiuni de evenimente și a rezultatelor lor — o serie de cel puțin trei cicluri narative. Cu toate acestea efectul global al Nr. 13 este confuzia și lipsa de finalitate. Aceasta este valabil pentru toată narațiunea, care în realitate este de zece ori mai lungă decît fragmentul extras.

Ambele Narațiuni 11 și 13 sînt exemple de narațiuni „închipuite“ *[vicarious]*, nu ca în celelalte cazuri, de experiență personală. Lor le lipsește secțiunea de evaluare care este tipică narațiunilor de experiență personală. Cînd comparăm Nr. 13 cu Nr. 14, o narațiune a unei experiențe personale, observăm marea diferență între nararea neevaluată și cea evaluată.

Narațiunile sînt spuse de obicei ca răspuns la unii stimuli din exterior, pentru a stabili un anume 'punct' de interes personal. De exemplu, între narațiunile date aici găsim multe exemple de narațiuni tratînd pericolul morții. Cînd subiectul este întrebat dacă a fost vreodată, într-adevăr, în pericol de a fi ucis, și el spune „Da“, este întrebat apoi, „Ce s-a întîmplat?“ — el se găsește în situația în care trebuie să demonstreze ascultătorului că a fost într-adevăr în pericol. Cu cît apare pericolul mai real și mai viu, cu atît narațiunea este mai de efect. Dacă narațiunea este slabă și neinteresantă, el va fi făcut o afirmație falsă (Vezi Nr. 1, 3, 6 și 8).

Dincolo de acești stimuli imediați, găsim că cele mai multe narațiuni sînt în așa fel concepute încît să accentueze caracterul neobișnuit al situației — un apel la elementul de mister în majoritatea narațiunilor. (Vezi Nr. 2, 3 și mai ales 9). Apoi, de asemenea, multe narațiuni sînt menite să-l plaseze pe narator în cea mai favorabilă lumină posibilă: o funcție pe care o putem numi autoexagerare. (Vezi Nr. 7, 8 și mai ales 12).

Funcțiile narațiunii au efect asupra structurii narațiunii. O simplă succesiune de complicare și rezultatul nu indică ascultătorului importanța relativă a acestor evenimente și nici nu îl ajută să distingă complicația de rezoluție. Găsim de asemenea că în narațiunile fără finalitate este dificil să distingem acțiunea complicantă de rezultat.

De aceea este necesar pentru narator să delimiteze structura narațiunii prin sublinierea finalității acolo unde complicația a atins maximum: ruptura dintre complicare și rezultat. Cele mai multe narațiuni conțin o secțiune evaluativă care îndeplinește această funcție.

Multe secțiuni evaluative sînt definite formal. Propozițiile multicoordonate sau grupuri de propoziții independente sau

restrînse sînt în mod frecvent localizate la ruptura dintre acțiunea complicativă și rezoluția acestor complicații. Acesta este cazul din Figura 1, pentru propozițiile *n*, *o* și *p*. În timp ce naratorul se scufundă, în apă, momentul de criză este susținut de cele trei propoziții, care nu apar în această poziție indiferent de necesitățile succesiunii temporale. Ele sînt propoziții restrînse care ar fi trebuit să apară mult mai devreme în narațiune — de fapt, înainte de prima joncțiune temporală. După aceste trei propoziții, narațiunea se deplasează rapid înspre o concluzie.

În multe narațiuni, secțiunea evaluativă este fuzionată cu rezultatul; cu alte cuvinte, o singură propoziție narativă pe de o parte accentuează importanța rezultatului și pe de altă parte îl formulează. Acesta este cazul Narațiunii 3 și 12. În Nr. 3, aserțiunea doctorului: „pute-ai fi mort" ne spune în mod simultan că naratorul a fost aproape de moarte și că el a supraviețuit. Evaluarea este arătată aici relaționată direct cu funcția originatoare — să demonstreze că naratorul a fost într-adevăr aproape de moarte.

În cazul Narațiunii Nr. 1, găsim mai mult decît o singură secțiune evaluativă. Nr. 1 începe cu o secțiune lungă de orientare de zece propoziții.

[1] 0^a30 Ei bine, în afacerea la care eram asociat pe vremea aceea, Doctoru' era un om bătrîn...
1^b29 El omorîse un om
2^c28 sau — oricum a fost la zdup.
3^d27 Dar avea o nevastă tînără
4^e26 și pe vremea aia mă-mbrăcam bine
5^f25 Și părea că ea încearcă să mă-nhațe
6^g24 Eu nu mi-am dat seama de asta niciodată.
7^h23 Chestia e că mie nu mi-a plăcut prea tare, pentru că avea ... arăta bine pînă nu-i vedeai picioarele.
8^i22 Avea picioare mari.
9^j21 Doamne, Dumnezeule ce picioare avea!
10^k0 Apoi, ea lăsă un bilețel într-una din zile că se va sinucide că el veșnic îi făcea un scandal monstru din cauza mea.
0^l0 El veni la mine la hotel. Și cu un fain 44, mare și albastru[10]
0^m3 L-am convins să n-o folosească,
1^n2 și i-am zis „Bine, vom merge s-o căutăm, și dacă

2^o1 n-o putem găsi, ei bine, poți ... n-ai decît să mă împuști dacă vrei."
3^p0 Încercam eu s-o întorc.
0^q0 Așa a fost de acord.
0^r0 Și ne-am dus acolo unde îi găsiseră batista ... la marginea unui pîrîu
0^s0 Și am mai cercetat în jos un pic,
0^t0 și n-am putut găsi nimic
0^u1 Și ne-am întors —
21^v9 era rîsu' lumii —
1^w1 ea zăcea întinsă pe un pat de campanie cu o pungă de gheață pe cap
12^x7 Nu se sinucisese
1^y0 Da', oricum, lucrurile se aranjaseră pentru un moment.
0^z0 Dar în noaptea aceea directorul, Floyd Adams, zise „Mai bine împacheteează-te
$0^{aa}0$ și întinde-o,
pentru că puiu ăla de cățea odată ce i-a intrat în cap ceva nu uită niciodată".
$0^{bb}1$ Și așa am făcut.
$1^{cc}0$ M-am împachetat
$0^{dd}0$ și am șters-o
$0^{ee}0$ Și scăpasem din nou.

Prima unitate narativă este *k* („Apoi ea lasă un bilețel în una dintre zile..."), urmată de *l* („El veni la mine la hotel") și *m* („L-am convins să n-o folosească"). Apoi avem două propoziții cordonate cu *m* — propozițiile *n* („și i-am zis") și *p* („Încercam eu s-o întorc"). Aceste propoziții multicoordonate suspendă acțiunea la un moment critic — cînd pericolul de moarte este cel mai mare, și ele conțin o aserțiune explicită a atitudinii naratorului. Răceala lui într-un moment de criză subliniază pericolul și se reflectă bine asupra sa.

Această suspensie este urmată de cinci propoziții narative, rezolvînd criza introdusă de *l* și *m*. O a doua secțiune evaluativă apare la un punct subsidiar unde situația este rezolvată mai departe — soarta doamnei în cauză este determinată, și simultan amenințarea imediată către narator. Acțiunea este suspendată la acest punct prin folosirea unei propoziții independente care ar fi putut apărea în secțiunea de orientare, *v* („era rîsu' lumii"), și un comentariu direct *x* care ar fi putut fi dedus din *w*. Rezoluția este definită cu o oarecare finalitate în

y („lucrurile se aranjaseră pentru un moment"). În final, este adăugată o evaluare explicită a unei a treia părţi, care confirmă implicaţiile secţiunii evaluative precedente, şi o concluzie. Diagrama globală arată cum evaluarea secţiunilor pune în evidenţă structura naraţiunii.

Ar trebui să fie aici aparent faptul că secţiunile evaluative sînt responsabile pentru acele deviaţii de la ordinea succesiunii primare a naraţiunii care complică relaţia *a*-apoi-*b* a naraţiunii. Funcţiile secţiunii de evaluare trebuiesc adăugate funcţiunii narative primare, pentru ca să se înţeleagă cum secvenţa primară este transformată într-o structură mult mai complexă pe care o întîlnim aici.

Toate secţiunile evaluative arătate aici se leagă de funcţia originatoare a naraţiunii.

STRUCTURA GLOBALĂ A NARAŢIUNII Nr. 1

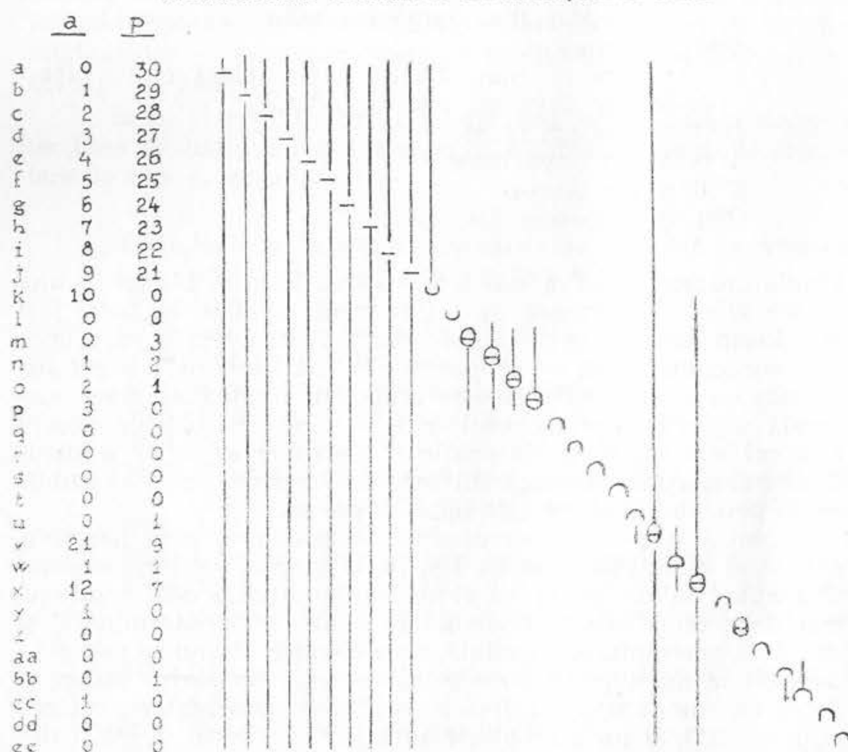


Figura 4

Dintr-un punct de vedere structural, prima secţiune este prima ruptură în acţiunea complicantă[11].

Nu toate secţiunile evaluative au caracteristicile structurale de a suspenda acţiunea complicantă, după cum arată diagrama de mai sus. În multe cazuri, evaluarea poate fi prezentată ca modificare lexicală sau de frază a propoziţiei narative, sau poate fi ea însăşi o propoziţie narativă sau să coincidă cu ultima propoziţie narativă. Din această cauză, definiţia fundamentală a evaluării trebuie să fie semantică, cu toate că implicaţiile sale sînt structurale.

Evaluarea unei naraţiuni este definită de noi ca fiind acea parte a naraţiunii care relevă atitudinea naratorului în faţa naraţiunii prin sublinierea importanţei relative a unor unităţi narative comparate cu altele. Aceasta se poate face printr-o varietate de mijloace:

Evaluare definită semantic:

1. aserţiune semantică: „Mi-am spus: acum e acum"
2. intensificanţi lexicali: „A fost caftit rău, rău de tot".
   „L-am caftit pe individu' ăla de l-am snopit".

Evaluare definită formal:

3. suspendarea acţiunii:
   a. prin propoziţii coordonate şi restrînse:
      (vezi Figura 1)
   b. repetiţia (subtip al celei de sus)
      vezi Naraţiunea 2: (la momentul crizei cînd cîinele a plecat pentru a treia oară) „Şi nu s-a întors. Şi nu s-a întors".

Evaluare definită cultural:

4. acţiunea simbolică: „I-am pus un ou pe uşă"
   „M-am fraierit".
   „Puteai auzi clinchetul mătăniilor"
5. judecata unei terţe persoane: aici întreaga naraţiune este relatată unei persoane care nu a luat parte la ea.

Narațiunea Nr. 12 este o narațiune greoi evaluată care ne arată trei din aceste forme caracteristice de evaluare. Ea este tipică pentru multe narațiuni relatînd o bătaie, într-o structură în două părți. Primul sub-ciclu se ocupă de evenimentele care preced lupta în sine. În acest caz evaluarea primei secțiuni reprezintă aserțiunea naratorului:

$0^{d}0$ I-am spus că el ... e imposibil ca el s-o găsească în centru, fiindcă mulți se plimbau pe acolo și tocmai tatăl lui este singurul care a găsit-o?

Cu toate că lungimea acestui argument destul de întemeiat servește la suspendarea acțiunii, criteriul structural pe care l-am folosit îl înfățișează ca pe o singură propoziție narativă. Identificăm această propoziție ca evaluare pe baze semantice: este o aserțiune explicită a naratorului a atitudinii sale în fața situației.

Concluzia Narațiunii Nr. 12 este de asemenea o aserțiune de evaluare care coincide cu ultima unitate narativă: aserțiunea unei terțe persoane după ce întreaga succesiune a evenimentelor îi este înfățișată.

$0^{j}0$ Apoi a început să plîngă
$0^{k}0$ și a fugit acasă la tatăl lui.
$0^{l}0$ Și tatăl lui i-a spus, că n-a găsit nici o mănușă.

În același timp, avem evaluarea actului propoziției *i*:

$0^{h}0$ Așa că a zis că renunță
$0^{i}0$ Și am continuat să-l lovesc.

Normal este să nu mai lovești după ce el spune „Renunț". Acest incident evaluează narațiunea indicînd că supărarea naratorului era atît de mare — datorată provocărilor excesive și de nerezolvat — încît a fost condus pînă la stadiul violării acestei norme. Celălalt băiat s-a plasat pe sine prin comportarea sa în afara sancțiunilor obișnuite.

Toate aceste forme de evaluare servesc funcția de autoexagerare, punîndu-l pe narator într-o poziție favorabilă în comparație cu celălalt băiat. Este evident că există o mare varietate de tipuri de evaluare mai mult sau mai puțin adînc încorporate în narațiune. Dar această varietate nu trebuie să eclipsese faptul că narațiunile neevaluate sînt excepționale ca reprezentări de experiențe personale, și că narațiunile neevaluate sînt lipsite de definiția structurală.

O caracteristică importantă a narațiunilor este gradul de încorporare a evaluării în cadrul narațiunii. Există o scală extinsă de la cel mai interiorizat tip — o acțiune simbolică sau evaluarea aparținînd unei terțe persoane, la cel mai exteriorizat — o aserțiune directă a naratorului către ascultător în legătură cu sentimentele lui în momentul respectiv. În exemplul de mai sus, găsim evaluare interiorizată în Nr. 1, în aserțiunile dramatice ale naratorului și ale managerului; în Nr. 3, în aserțiunea doctorului („Încă un pic" zicea el „și puteai fi mort"). Ultima narațiune, Nr. 14, conține o aserțiune dramatică a naratorului („Îți c'ăp capul pentru asta").

Uneori evaluarea apare într-o aserțiune a naratorului față de el însuși, mai puțin bine integrată în narațiune, ca în Nr. 7: („Așa că-mi zic: «'Bine, vine vremea cînd . . .'»").

Celălalt capăt al scalei este marcat de un comentariu de la sfîrșitul narațiunii îndreptat asupra ascultătorului, ca în Nr. 13 („Doar din cauza a doi dolari cu care a fost trimis după piersici").

Putem construi o scală a gradelor de încorporare a evaluării, urmînd exemple de felul următor:

Intern ↑
1. Și cînd am ajuns acolo jos, fratele ei s-a întors înspre mine și mi-a șoptit „Cred că-i moartă, John!"
2. Și cînd am ajuns acolo jos, mi-am zis: „Dumnezeule, e moartă!"
3. Și cînd am ajuns acolo jos, am gîndit „E moartă".
4. Și cînd am ajuns acolo jos, eu am crezut că e moartă.
5. Mai tîrziu, doctorii ne-au spus că ea era aproape de moarte.
6. Cred că ea trebuie să fi fost aproape de moarte.
7. Știți, în cazuri din astea, este clar că numai că nu murise.

↓ Extern

4. *Rezoluția.* Cu această definiție de evaluare, ne putem întoarce acum la problema definirii rezultatului narațiunii. Acum problema devine destul de simplă. Putem stabili ruptura dintre complicarea și rezolvarea acțiunii prin localizarea amplasării evaluării. De aceea *rezoluția* narațiunii este acea porțiune a succesiunii narative care urmează evaluării. Dacă evaluarea este ultimul element, atunci secțiunea rezoluției coincide cu evaluarea. În exemplele date mai sus, propozițiile complicante sînt simbolizate prin $\cup$ iar cele rezolutive prin $\cap$.

5. *Coda.* Multe narațiuni se sfîrșesc cu o secțiune rezolutivă, dar unele conțin și un element adițional pe care îl putem numi *Coda.*

Adevărata succesiune de evenimente descrise în narațiune nu se extinde, de obicei, asupra prezentului. Coda este o metodă funcțională de returnare a perspectivei verbale la momentul prezent. Aceasta este acompaniată de o varietate de mijloace, astfel încît coda nu poate fi identificată prin astfel de terminații simple ca „Și au trăit fericiți pînă la adînci bătrînețe".

a) Un mecanism utilizat în coda este deixisul. Acesta este categoria lingvistică ce focalizează asupra unui referent în loc să-l numească explicit: în acest caz, are efectul de a rămîne la momentul prezent al timpului, și a indica sfîrșitul narațiunii, identificînd-o drept un punct îndepărtat al trecutului.

[1] $0^{aa}0$ M-am împachetat
$0^{bb}0$ și am șters-o
$0^{cc}0$ Și scăpasem din nou.
[7] $0^{bb}0$ Aceasta a fost una dintre cele mai importante
[8] $0^{gg}1$ Și așa — așa a fost, mă-nțelegi
$1^{hh}0$ Așa a fost
[11] $0^{m}0$ Și cam asta a fost.

Această folosire a categoriei evident deictice — *asta, acolo, aceia* — contrastează evident cu folosirea proximării în corpul narațiunii — *aceasta, aceia, aceștia.* De exemplu, avem următoarele evaluări proximative în Nr. 8:

[8] $0^{bb}0$ și era toți pe mine
$0^{cc}0$ și eu am zis, „Acu-i acu, frate".
$0^{dd}0$ **am** scos un cuțit.

b) O altă metodă folosită în coda este un incident în care unul din actanți poate fi urmărit pînă la momentul prezent în acțiuni care pot să nu fie relevante în totalitate față de succesiunea narativă.

Și știți cine m-a scos din apă?
e detectiv la Union City,
și îl văd de cîte ori vreau.

c) Efectul narațiunii asupra naratorului poate fi extins asupra momentului prezent:

M-am făcut pierdut pentru tot restul zilei, și de atunci nu

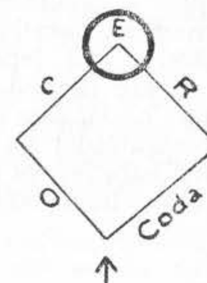
l-am mai văzut pe tip, fiindcă am întins-o.
Am întins-o, înțelegi.
Nici o problemă.

Este interesant de notat că toate aceste coda sînt separate de rezoluție prin joncțiune temporală. În același timp, se pare că este necesar un anumit criteriu semantic în identificarea codelor: faptul că în mod frecvent ele nu sînt descrieri de evenimente sau de evenimente care nu răspund în mod necesar la întrebarea „Ce s-a întîmplat?"

Structura globală a narațiunilor pe care le-am examinat nu este uniformă; există diferențe considerabile în gradul de complexitate, în numărul de elemente structurale prezente și modul cum sînt mînuite diferitele funcții. Totuși, o privire panoramică a performanței narative ne conduce înspre determinarea unei *forme normale* pentru versiuni orale ale experiențelor personale; gradul cu care oricare narațiune aproximează această formă normală este un fapt semnificativ în legătură cu acea narațiune — probabil mult mai semnificativ decît oricare în termeni de împlinire a funcției originatoare a narațiunii.

Forma normală este destul de distinctă de succesiunea primară a narațiunii. După cum s-a notat mai sus, necesitatea unei secțiuni de evaluare motivează transformarea succesiunii primare într-o formă normală mai caracteristică ce apare în succesiunea lineară prezentată de narator.

Se poate reprezenta forma normală a narațiunii prin următoarea diagramă:



Aici funcția originatoare a narațiunii este aplicată la baza diamantului; pornim în sus și înspre stînga cu secțiunea de orientare, apoi sus înspre apex cu complicarea. În mod frecvent, dar nu întotdeauna, evaluarea suspendă acțiunea la acest apex,

după cum ne indică cercul. Rezoluția pornește în jos înspre dreapta, iar coda este reprezentată de linia care se întoarce la situația (punct în timp) la care narațiunea a fost inițial solicitată. Cea mai simplă narațiune posibilă ar consta dintr-o singură linie a complicării, fără o rezoluție clară; frecvent găsim narațiuni minimale care au atît complicare cît și rezoluție („M-a lovit zdravăn și l-am lovit înapoi"). După cum ne îndreptăm înspre narațiuni mai complexe, spuse de vorbitori cu o mai mare abilitate verbală globală, găsim un procentaj mai mare de narațiuni care duplichează forma exactă a diagramei de mai sus. Probabil cea mai frecventă variantă este cazul unde evaluarea încheie rezoluția: glume, povești de groază, iar sfîrșiturile surpriză iau această formă, pe măsură ce povestea este reconturată de mai multe reluări.

CONCLUZII

Această viziune a structurii narative ne ajută să răspundem la cele două întrebări ridicate la începutul discuției.

În primul rînd am relaționat succesiunea elementelor narative cu succesiunea deductibilă a evenimentelor în experiența care este recapitulată, cu ajutorul definițiilor unităților narative. În al doilea rînd, am subliniat, elementele principale ale narațiunilor simple care dezvoltă atît funcția referențială cît și pe cea evaluativă. Am arătat că funcția evaluativă cere transformarea secvenței primare, bazată pe relația *a*-apoi-*b*, într-o formă mai complexă a narațiunii prezentate de narator.

Prin acest cadru, începem să analizăm efectivitatea și completivitatea relativă a structurii narative între subgrupe variate ale exemplelor noastre, și mai departe să analizăm tipurile de narațiuni mai complexe dezvoltate de povestitori antrenați și păstrate de tradiția orală. Este clar că aceste concluzii se restrîng la limbajul comunităților pe care le-am examinat. Această viziune a structurii narative va dobîndi o semnificație mai mare cînd materiale din culturi radical diferite vor fi studiate în același fel.

NOTE

1. Lucrarea descrisă în acest studiu a fost susținută în parte de către U.S. Office of Education în legătură cu Cooperative Research Branch Project No. 3288, *„A Study of the Non-Standard English of*

Negro and Puerto Rican Speakers in N.Y." („Un studiu al englezei non-standard a vorbitorilor negri și portoricani în New York") în cadrul programului Project Literacy.

2. Materialele includ 70 de interviuri cu vorbitori de diferite ocupații, naționalități și vîrste în Martha's Vineyard, Massachussetts.; 230 interviuri cu vorbitori reprezentînd exemple de stratificări luate la întîmplare din Lower East Side din New York; 250 interviuri de la copii și adulți din cercetările noastre curente din Central Harlem; și 50 de interviuri din cercetările noastre preliminare în Cleveland, Boston, Philadelphia, Chicago, Phoenix și Beaufort County, S.C. Tehnica de bază a interviurilor este descrisă în W. Labov, „Phonological Correlates of Social Stratification", *American Athropolegist,* vol. 66, Nr. 6, Pt. 2:164 — 176 (1964), *The Social Stratification of English in New York City* (Washington, D.C.: Center of Applied Linguistics, 1966) și W. Labov, P. Cohen și C. Robins, Final Report on Project 3091, Cooperative Research Branch, U. S. Office of Education.

3. În cercetările noastre curente din Central Harlem, ne preocupăm de conflictul funcțional dintre engleza standard și engleza non-standard a copiilor negri și portoricani. Mulți dintre acești copii arată o mare abilitate verbală în multe domenii, incluzînd construcțiile narative, dar nu pot citi deloc. Unul din scopurile acestei lucrări asupra analizei narative este acela de a arăta cum folosesc copiii limba în cazul dezvoltării funcțiilor care sînt importante în sistemul lor de valori.

4. Ca în „Fugeam, ne plimbam și apoi ne strecuram în josul drumului". Putem spune și mai bine că o apoziție aparentă se transformă într-o propoziție coordonatoare. Verbele coordonate sînt întotdeauna analizate separat dacă sînt independente, și în majoritatea cazurilor cînd sînt subordonate verbelor de povestire. Vezi exemplul [2], mai jos „Am zis, 'Du-te-napoi acolo / și adu rața aia'". Dacă naratorul s-ar cita pe el însuși spunînd „Adu rața aia și întoarce-te acolo", el ar inversa succesiunea dedusă a evenimentelor — în acest caz, două secțiuni. Același argument este valabil și pentru exemplul din [1] de mai sus, propozițiile *n* și *o*. Pe de altă parte, dacă cineva spune, „Încearcă și adu-o", nu putem înțelege acestea ca două verbe independente, ci mai degrabă folosirea lui *și* echivalent unei structuri infinitivale, la fel ca și „Încearcă s-o aduci".

5. După cum s-a notat mai sus, subordonarea lui „du-te-napoi acolo" și „adu rața aia" la „Am zis", nu este tipul de subordonare care deplasează propozițiile de la succesiunea temporală. Putem avea în vedere această coordonare: „Am zis, 'Du-te acolo înapoi' și am zis 'Adu rața aia'"

6. Dacă *zăcea* (was laying) este acceptată ca o propoziție narativă, nu poate avea sensul gramatical de bază de „simultan" afirmat de

Diver (1963); ar diferi mai degrabă de trecutul simplu *a zăcut* (lay) prin caracteristica „extins". Înțelesul de simultan poate fi susținut prin argumentarea că aceste propoziții sînt echivalente cu „Cînd ne-am întors ea zăcea... În alte cazuri, Diver a subliniat că folosirea trecutului progresiv poate forța o interpretare metaforică 'acțiunea era atît de iute încît era de parcă ar fi fost simultană cu precedenta', ca în „Eram în vîrful catargului; corabia se balansa; alunecam prin aer; am lovit apa". Acestea și alte interpretări pot fi supuse unui număr crescînd de teste empirice în cadrul analizei narațiunilor ca cele date aici.

7. Diver (1963) indică această formă în axa narațiunii sale cu înțelesul de 'prezent, înainte', și dă un exemplu construit „Toată ziua soarele a încălzit treptele Spaniei..." Se pot găsi astfel de exemple în lucrările literare care folosesc prezentul istoric în succesiuni independente, probabil, dar ele nu au apărut în materialul examinat pînă acum.

* 'Trecutul perfect' corespunde, în general, mai mult ca perfectului din limba română. Pentru specificul timpurilor progresive și al lui 'present perfect' în engleză, vezi, de ex., Mihail M. Zdrenghea, în *Revue roumaine de linguistique*, 1979, 1, p. 75—82.

8. Aici amendamentele obișnuite în referirea anaforică au fost făcute. Se poate nota că această serie de propoziții la trecutul perfect este un răspuns la o problemă dificilă produsă de o narațiune de acest tip. Rezultatul ar pierde efectul surprinzător dacă aceste propoziții ar fi fost plasate în succesiunea narativă cu verbe regulate. Plasînd cele trei propoziții în afara succesiunii temporale, este mult mai dificil pentru ascultător de urmărit explicația, și surpriza este realizată cu riscul unei anumite stîngăcii și confuzii. Din nou, găsim că și chiar un succes parțial semnalează faptul că naratorul de la [2] este un povestitor antrenat și probabil a spus povestea de mai multe ori. Nu folosim narațiuni de acest tip ca date primare.

9. După cum s-a notat mai sus, Narațiunea Nr. 2 are mai multe caracteristici formale care o deosebesc de celelalte și o identifică drept produs al unui povestitor versat. Ne putem opri la încadrarea unui esențial anonim „alt" în acțiunea complicativă; frecventă dacă este o metaforă tradițională; subciclul triplu de povestiri folclorice dezvoltate; repetiția strategică și de asemenea determinarea arătată de narator în introducerea povestirii. Materialul preliminar ilustrează cum un narator de acest fel va găsi topica povestirilor preferate în conversație cu toate că stimulul original a fost doar marginal relevant. Tranziția temei interviului a fost realizată de subiect singur, și stimulul actual pentru narațiune a fost al lui propriu.

În ciuda faptului că în această narațiune apar caracteristici care sînt diferite de exemplele mai simple, o analiză formală a Nr. 2 este posibilă numai după considerarea narațiunilor simple: sau cel puțin, o analiză formală bazată pe considerațiuni funcționale după cum am introdus-o.

10. Asertiunea „și cu un fain 44 mare și albastru" poate fi foarte bine considerată o propoziție narativă separată, derivată de la „El avea și un fain 44 mare și albastru". Oricum, statutul lui *avea* ca vîrf al propoziției narative este încă în discuție, și ar fi tendențios a folosi formele absente drept dovadă. Am tratat de aceea această frază ca subordonată a lui: „El a venit la mine la hotel", echivalentă cu „și cu un fain 44 frumos, mare și albastru".

11. Cele trei secțiuni de evaluare ale Narațiunii Nr. 1 creează posibilitatea să putem analiza această narațiune ca fiind constituită din trei subcicluri distincte; ceea ce înseamnă o narațiune complexă constînd din trei unități structurale. Lucrarea de față este limitată la considerarea narațiunilor simple, și această posibilitate trebuie amînată pentru un studiu ulterior al subciclurilor și al narațiunilor complexe.

LITERATURA ÎN CITITOR: STILISTICA AFECTIVĂ

Stanley Fish

I. SEMNIFICAŢIA CA EVENIMENT

Dacă cineva, în acest moment, ar întreba: „Ce faci?", ai putea răspunde: „Citesc", şi, prin aceasta, ai recunoaşte faptul că cititul este o activitate, ceva *ce faci*. Nimeni nu ar susţine faptul că activitatea de a citi poate avea loc în absenţa celui care citeşte. Cum poţi separa dansul de dansator? Dar, destul de curios, cînd e cazul să faci comentarii analitice despre produsul final al cititorului (sens sau înţeles), cititorul este de obicei uitat sau ignorat. Într-adevăr, în istoria literară recentă, cititorul a fost exclus prin legislaţie. Mă refer, desigur, la declaraţiile *ex-cathedra* ale lui Wimsatt şi Beardsley, în foarte influentul lor articol „Eroarea afectivă":

„«Eroarea afectivă» este o confuzie între poem şi *rezultatele* lui (ceea ce poemul *este* şi ceea ce *face*)... Ea începe prin încercarea de a extrage standardele criticii din efectele psihologice ale poemului şi sfîrşeşte prin impresionism şi relativism. Consecinţa... este că poemul însuşi, ca un obiect al aprecierii critice specifice, tinde să dispară"[1].

Cu timpul am să revin asupra acestor afirmaţii, nu atît pentru a le refuza (a le combate ca fiind netemeinice), cît, mai ales, pentru a le susţine şi a le adopta: aş dori să pledez, mai întîi, pentru forţa explicativă a metodei de analiză care ia în considerare, cu deplină responsabilitate, cititorul ca prezenţă mediatoare, activă, analiză care se concentrează, prin urmare, pe „efectele psihologice" ale enunţului [...].

[...] Metoda este mai degrabă simplă în principiu, dar complexă (sau cel puţin complicată) în execuţie. În principiu, ea se bazează pe formularea riguroasă şi dezinteresată a întrebării: Ce *face* acest cuvînt, enunţ, paragraf, capitol, roman, poem? Execuţia implică *o analiză a desfăşurării reacţiilor cititorului în relaţie cu cuvintele aşa cum se succed acestea, unul după altul în timp.* Fiecare cuvînt în această aserţiune poartă un accent special. Analiza trebuie să fie a reacţiilor în desfăşurare spre deosebire de atomismul celei mai mari părţi a criticii stilistice. O reacţie a cititorului la al 5-lea cuvînt într-un vers sau enunţ este într-o mare măsură produsul reacţiilor lui la cuvintele unu, doi, trei şi patru. Şi prin 'reacţie', înţeleg mai mult decît scala de sentimente (ceea ce Wimsatt şi Beardsley numesc „raportările pur afective"). Categoria reacţiei include oricare din şi toate activităţile provocate de o secvenţă verbală: proiecţia probabilităţilor sintactice şi/sau lexicale; ocurenţa sau nonocurenţa lor ulterioară; atitudinile în raport cu persoanele sau lucrurile sau ideile la care se face referinţă; răsturnarea sau problematizarea acestor atitudini, şi multe altele. Evident, aceasta impune o grea sarcină analistului care — în observarea oricărui moment din experienţa lecturii — trebuie să ia în considerare tot ce s-a întîmplat (în mintea cititorului) în momentele anterioare, fiecare dintre acestea din urmă fiind, la rîndul lor, ele însele rezultatul presiunilor acumulative ale secvenţelor precedente. (Analistul trebuie să ţină seama, de asemenea, de influenţele şi presiunile care se exercează asupra experienţei de lectură înainte de începerea acesteia — probleme de gen, istoric etc. — probleme asupra cărora vom reveni mai jos). Toate acestea sînt incluse în sintagma „în timp". Baza acestei metode este o considerare a fluxului *temporal* al experienţei de lectură; presupoziţia fundamentală este că cititorul răspunde în termenii acestui flux şi nu prin raportare la secvenţa integrală şi compactă. Altfel spus, într-o secvenţă de orice lungime există un punct în care cititorul interiorizează numai primul cuvînt, şi apoi pe cel de-al doilea, şi apoi pe al treilea, ş.a.m.d., iar analiza a ceea ce se întîmplă cititorului este întotdeauna o evaluare a ceea ce s-a întîmplat *în acel punct*. (Analiza include orientarea cititorului spre experienţe posterioare, dar nu le include pe acestea ca atare).

[...] Ceea ce urmăreşte, în esenţă, această metodă, este să reducă experienţa lecturii în aşa fel încît „evenimentele" pe care cineva nu le reperează în timpul obişnuit, dar evenimente care totuşi se desfăşoară, sînt propuse atenţiei noastre analitice. Este ca şi cînd o cameră ce filmează cu încetinitorul, şi cu acţiune de oprire imediată, ar înregistra experienţele noastre lingvistice şi ni le-ar prezenta pentru a le vedea. Desigur,

valoarea unei astfel de proceduri se întemeiază pe ideea *semnificației ca eveniment,* ceva ce se întîmplă între cuvinte și în mintea cititorului, ceva invizibil pentru ochiul obișnuit, dar care poate deveni vizibil (sau cel puțin palpabil), prin introducerea cu regularitate a unei întrebări „de sondare" *(Ce face aceasta?).* În mod obișnuit, se presupune, însă, că semnificația este o funcție a exprimării și ea se echivalează cu informația dată (mesajul) sau atitudinea exprimată. Adică, componentele unui enunț sînt considerate fie în relație unele cu altele, fie cu o stare a lucrurilor din lumea exterioară sau cu starea de spirit a vorbitorului-autor. În oricare și în toate din aceste posibilități, semnificația se află (este presupusă a fi implicată) *în* exprimare, și înțelegerea semnificației este un act de extragere[2]. Pe scurt, noțiunea de proces este puțin implicată în această concepție și chiar mai puțin noțiunea de participare actualizatoare a cititorului.

Această concentrare asupra obiectului verbal, ca obiect în sine și ca un depozitar de semnificație, are multe consecințe teoretice și practice. În primul rînd, ea generează o clasă întreagă de enunțuri, care datorită așa-zisei transparențe, sînt declarate ca fiind lipsite de importanță, ca obiecte de analiză. Fraze sau fragmente de fraze, care au nemijlocit un sens (o expresie adînc revelatoare dacă te gîndești la ea), sînt exemple de limbă obișnuită: sînt afirmații neutre și lipsite de stil *referindu-se* „doar" sau enunțînd „doar". Cu toate acestea, dacă aplicăm unor asemenea enunțuri întrebarea: *Ce face acesta?* (care presupune că ceva se întîmplă *întotdeauna*), se relevă că în mare parte acest ceva are loc în producerea și înțelegerea enunțurilor *(orice experiență lingvistică influențează și presează).* E adevărat, însă, că o mare parte a acestui proces are loc la un nivel de experiență atît de fundamental „preconștient", încît avem tendința să-l ignorăm. Astfel, enunțul (scris sau citit): „Iată un scaun" — este deîndată înțeles ca exprimînd o stare de fapt ce ființează sau ca un act de percepere („văd un scaun"). În oricare din aceste cazuri, enunțul are un înțeles evident. Totuși, pentru mine, ceea ce este interesant în legătură cu enunțul este mesajul ascuns *(sub rosa)* pe care-l evidențiază tocmai în virtutea înțelegerii ușoare ce o implică. Pentru că enunțul transmite o informație, simplu și direct, el asertează (tăcut, dar efectiv) „caracterul dat" direct sau simplu al informației; astfel, ea devine o extindere a operației ordonatoare pe care o efectuăm pe baza experienței ori de cîte ori ea este filtrată în conștiința noastră spațio-temporală. Pe scurt,

enunțul dobîndește un sens, exact în felul în care noi acordăm sens pentru orice existînd în afara noastră (adică, manufactură). Enunțul ne sugerează faptul că sensul poate fi ușor obținut și că noi îl putem produce cu ușurință. Un întreg document constituit din astfel de enunțuri — un text de chimie sau o carte de telefon — ne sugerează tot timpul acest fapt: și *aceasta,* mai degrabă decît orice „conținut" preferabil,va constitui *semnificația* sa. O astfel de limbă se poate numi obișnuită doar pentru că ea confirmă și reflectă înțelegerea noastră despre lume, precum și poziția noastră în această lume: dar chiar din această cauză, limba este *dincolo* de cea obișnuită (afară de cazul în care acceptăm o epistemologie naivă care ne garantează accesul direct la realitate) și a lăsa această limbă neanalizată înseamnă a risca să pierdem mult din ceea ce se întîmplă — cu noi și prin noi — cînd citim și înțelegem (sau ni se pare că înțelegem).

Pe scurt, problema este simplul fapt că majoritatea metodelor de analiză operează la un nivel așa de înalt de abstractizare încît datele fundamentale *ale experienței semnificației* sînt minimalizate și obscurizate. În sfera cercetărilor literare specifice, efectele unei teorii naive în ce privește semnificația ('înțelegerea') enunțului și consecințele presupozițiilor acesteia pentru limba obișnuită pot fi detectabile în ceea ce se recunoaște a fi trista stare a criticii despre roman și proză, în general. Acest fapt este în mod obișnuit explicat prin referirea la distincția dintre proză și poezie, care este de fapt o distincție între limbajul obișnuit și cel poetic.

Se afirmă că poezia se caracterizează printr-o mare deviere de la normele stilistice și lexicale obișnuite. De aceea, ea oferă criticului-analist multe posibilități de abordare. Pe de altă parte, proza (exceptînd excentricități baroce, ca cele ale lui Thomas Browne și J. Joyce) este, ei bine, doar proză și nimic mai mult. Aș remedia înainte de toate tocmai acest neajuns [. . .].

Să luăm, de exemplu, această frază (de fapt, o secțiune de frază) din „Concluziile" lui Pater la *Renașterea;* această frază, deși cu greu ar putea fi considerată ca probabilă în conversația zilnică, nu este, la prima vedere, o țintă serioasă pentru talentul analitic al criticului: *„Acel contur limpede și neîntrerupt al feței și al brațului este doar o imagine de-a noastră".**

Ce poate spune cineva despre o astfel de frază? Mi-e teamă că un analist al stilului ar considera-o, în mod dureros, clară

și deloc deviantă; un simplu enunț de forma x este y, și dacă acel critic ar fi întîmplător nedecis în ce privește această frază, e puțin probabil că ar acorda o oarecare atenție primului cuvînt: „acel". Cuvîntul se află pur și simplu acolo. Dar bineînțeles nu se află doar pur și simplu acolo: cuvîntul este *în mod activ* acolo, făcînd ceva, și ce anume face se poate afla, punîndu-ne întrebarea: „Ce face [el] acolo?" Răspunsul este evident, chiar sub nasul nostru, deși s-ar putea să nu-l vedem pînă cînd nu ne punem întrebarea. „Acel" este un demonstrativ, un cuvînt care *scoate în evidență* și, din momentul în care cineva îl *ia în considerare,* se stabilește un sens al referentului (deși neidentificat). Orice ar fi „acel", cuvîntul se află afară, la o distanță de observator-cititor: este „ceva la care se trimite" (trimiterea este ceea ce cuvîntul „acel" face), ceva cu substanță și soliditate. În termenii răspunsului dat de cititor, „acel" generează o așteptare care îl împinge înainte, așteptarea de a afla *ceea ce este „acel"*. Cuvîntul și efectul lui sînt datele fundamentale ale experienței semnificației și ele vor dirija descrierea acelei experiențe, pentru că ele ghidează cititorul.

Adjectivul „limpede" operează în două dimensiuni: promite cititorului faptul că atunci cînd „acel" apare el îl va vedea cu ușurință și reciproc că acesta poate fi văzut ușor. „Neîntrerupt" stabilizează vizibilitatea lui „acel", chiar înainte de a fi văzut, și „contur" îi dă forma potențială și în același timp pune o întrebare. La întrebarea: „contur a ce (sau al cui)?", se răspunde în mod obligatoriu prin sintagma: „al feței și al brațului", care de fapt dă „conturului" un conținut. Cînd cititorul ajunge la verbul declarativ „este", cuvînt ce pune pecetea pe realitatea obiectivă care îl precede, cititorul este pe deplin și sigur orientat într-o lume a obiectelor clar delimitate, într-o lume a observatorilor (cititorilor), care delimitează perfect, dintre care el este unul. Dar, apoi, fraza se orientează spre cititor și își reia lumea pe care ea însăși a creat-o. Cu „doar" avansarea ușoară prin frază este încetinită (este o a doua ruptură înainte ca cineva să realizeze că „doar" are forța lui „decît", „numai"). Forța declarativă a lui „este" scade și conturul decis pe care cititorul a fost presat să-l accepte este dintr-o dată pulverizat: „imaginea" rezolvă nesiguranța, dar în direcția lipsei de substanță; și forma nedecisă de acum va dispărea cu totul cînd sintagma „a noastră" șterge deosebirea dintre cititor și ceea ce este (sau a fost) cuvîntul „fără" (without — însuși cuvîntul lui Pater). *Uite popa, nu e popa!* Pater a dat, Pater

a luat (Repet, această descriere a experienței cititorului este o analiză a semnificației și dacă ați întreba: „Dar ce înseamnă asta?", aș repeta pur și simplu descrierea).

Ceea ce este adevărat despre această frază, este adevărat, cred, despre majoritatea frazelor ce ne preocupă în calitate de critici și profesori de literatură. Acestei fraze i se mai poate adăuga ceva, adică, experienței sale, altceva decît ceea ce înțelege cititorul obișnuit. Deci, ceea ce se cere este o metodă, un mecanism, dacă vreți, care pe parcursul operării sale face detectabile sau cel puțin accesibile evenimentele ce se întîmplă dincolo de limita unui răspuns conștientizat [. . .].

Deși această frază nu e deloc o afirmație, o afirmație (promisiunea unei afirmații) este una din componentele ei. Ea este o experiență: ea se desfășoară; face ceva; ne determină să facem ceva. Într-adevăr, aș merge atît de departe încît să afirm, în contradicție evidentă cu Wimsatt-Beardsley, că ceea ce face este ceea ce înseamnă.

II. LOGICA ȘI STRUCTURA RĂSPUNSULUI

Ceea ce vreau să sugerez este că nu există o relație directă între semnificația unui enunț (paragraf, roman, poem) și ceea ce cuvintele lui înseamnă. Sau, spunînd lucrurile mai puțin incitant, informația pe care o dă un enunț, mesajul său, este un element constitutiv al semnificației sale, desigur, dar nu se identifică cu aceasta. Semnificația este experiența unui enunț *în întregime* și nimic din ce s-ar putea spune *separat* despre ea, incluzînd tot ce aș putea spune eu, — aceasta *este* semnificația.

Rezultă, așadar, că este imposibil să numești același lucru în două sau mai multe modalități diferite, deși înclinăm să credem că așa se întîmplă tot timpul. Facem asta substituind experienței noastre lingvistice imediate o interpretare sau o abstragere a ei, în care „ea" este inevitabil compromisă. Încercăm să uităm ce ni s-a întîmplat în limba noastră trăită, îndepărtîndu-ne cît este posibil de la evenimentul lingvistic înainte de a fi făcut o afirmație despre el. Astfel, noi spunem, de exemplu: „the book of the father" și „the father's book" [ambele expresii sînt echivalente în limba română cu: „Cartea tatălui" — n. trad.], spunem, așadar, că cele două expresii înseamnă același lucru, uitînd că „tatăl" și „cartea" ocupă poziții accentuate diferite în diversele noastre experiențe: și cu cît uităm

mai mult, cu atît sîntem mai mult tentați să considerăm că fraze atît de diferite ca acestea sînt echivalente în semnificație:

„Acest fapt este mascat de influența limbii, modelată de știință, care ne strecoară concepte precise ca și cum ele ar reprezenta manifestările imediate ale experienței". (A. N. Whitehead). „Și dacă continuăm să gîndim astfel, despre această lume, nu a obiectelor în soliditatea cu care le investește limba, ci a impresiilor instabile, pîlpîitoare, inconsistente, care se aprind și se sting cu conștiința noastră despre ele, ea se va subția și mai mult" (Walter Pater).

Literal vorbind, este ispititor să spunem că aceste fraze duc la aceeași concluzie: limba care tinde spre precizie operează în sensul eclipsării fluxului și dezordinei experienței reale. Și într-adevăr, ele o fac dacă cineva le consideră la un nivel destul de înalt de generalitate. Dar ca experiență individuală, prin care trăiește un cititor, frazele nu se aseamănă deloc și în consecință nici semnificațiile lor. Ca să apelăm acum la fraza lui Whitehead, ea nu înseamnă doar ceea ce se transmite, pentru că, în timp ce cititorul o parcurge, el experimentează stabilitatea lumii a cărei existență ea o neagă prezumtiv. Însuși cuvîntul „fapt" duce la un concept exact dintr-o idee inexactă: și revenind pentru a-i regăsi referentul — „caracterul complet greșit aplicat... al experienței" — cititorul realizează acțiunea caracteristică ce i se impune de frază: fixarea lucrurilor la locul lor. Nu există nimic confuz în frază, ori în experiența noastră implicată în ea. Fiecare parte este logic legată de cele precedente și le anticipează pe cele ce urmează; din moment ce atenția noastră activă este solicitată doar în momentele de legătură, fraza este sancționată *de noi* într-o succesiune de secvențe discrete, fiecare fiind dominată de limbajul certitudinii, al siguranței. Chiar sintagma, „ca și cum ar reprezenta", se integrează în această categorie, din moment ce accentul ei revine pe: „ar reprezenta", care apoi ne împinge înainte spre așteptatele „manifestări ale experienței". Pe scurt, fraza în acțiunea ei asupra noastră evidențiază caracterul bine organizat al experienței reale și aceasta este semnificația ei. La prima vedere, fraza lui Pater se subminează în același fel. Cuvîntul cel mai puțin accentuat în primele două subordonate este „nu", care este literal vorbind mascat de cuvintele ce îl preced și de cele care îl urmează — „lume", „obiecte", „soliditate", „limbă": și cînd cititorul ajunge la „ci", „se trezește într-o lume" a obiectelor fixe și „solide". Este, bineînțeles, o lume a cuvintelor construită în mare parte de însuși cititorul nostru în timp ce el realizează acțiuni gramaticale ce întăresc din nou stabilitatea fenomenului. Revenind puțin în urmă, de la „ele" la „obiecte", cititorul acordă obiectelor un loc în frază (ca orice se referă la ceva anterior, acel ceva trebuie să existe undeva) și în mintea sa. Totuși în a doua secțiune a frazei, aceeași lume ne este construită. Există încă o dependență, experiența anterioară a lecturii, dar punctul de referință îl reprezintă cuvîntul „impresii" și seriile ce îl urmează — „instabil", „care apare și dispare", „inconsistent" — cuvinte care îi servesc pentru a-i accentua instabilitatea. La fel ca și Whitehead, Pater păstrează chiar decepția de care ne avertizează. Dar acesta este doar un aspect al strategiei sale. Celălalt este de a distruge coerența iluziei pe care a creat-o. Fiecare secvență ce se succede este mai puțin exactă (în termenii lui Whitehead) decît cele precedente, pentru că, la fiecare secvență ce urmează, cititorului i se dă din ce în ce mai puțină siguranță: și cînd corporalitatea „acestei lumi" s-a dizolvat în „ea", „ea" se dizolvă și pe mai departe și astfel cititorul nu mai posedă nimic.

Presupun că cineva ar putea afirma că cele două fraze ar dirija cel puțin spre aceeași semnificație *[insight]*, dar chiar această afirmație minimală mă stînjenește pentru că „semnificația" este un alt cuvînt care presupune pe „asta era! am prins-o!" — și tocmai aceasta este deosebirea dintre cele două fraze. Whitehead ne lasă să surprindem pe „asta" („lumea curată și exactă"), în timp ce Pater ne dă senzația de a o scăpa pe „asta" printre degete. Doar atunci cînd cineva se depărtează de fraze, ele devin oarecum echivalente: și această depărtare de ele este exact ceea ce analiza în termenii acțiunii nu permite să se facă. Analiza frazei lui Pater ilustrează o altă trăsătură a metodei, independența ei față de logica lingvistică. Dacă un cititor întîmplător ar fi rugat să sublinieze cuvîntul cel mai important în a doua propoziție — „nu a obiectelor în soliditatea cu care le investește limba" — probabil că el ar opta pentru „nu", deoarece, ca un semn logic, „nu" controlează tot ceea ce urmează după el. Dar, ca un component într-o experiență, el nu ar controla restul frazei aproape de loc, pentru că, pe parcurs ce fraza se desfășoară, „nu" solicită din ce în ce mai puțin atenția și memoria noastră: opunerea la cuvîntul „nu" și în cele din urmă depășirea lui, așa cum am văzut, este o succesiune continuă de cuvinte din ce în ce mai accentuate. Bineînțeles, ceea ce vreau să spun este că, în analiza unei fraze, ca un lucru în sine, alcătuită din cuvinte ordonate prin relații logico-sintactice, „nu" este accentuat, în timp ce într-o analiză

a experienței „nu" este notat tocmai prin lipsa lui de accent [. . .].

Un alt avantaj al metodei este capacitatea ei de a analiza fraze (și opere), care nu înseamnă nimic, adică, nu au sens. Se observă adesea (cu mîndrie sau dimpotrivă cu dispreț) că literatura apelează la astfel de enunțuri. (Este un comentariu interesant atît despre Dylan Thomas, cît și despre propunătorii unei teorii a limbajului poetic ca deviant, că exemplele lor sînt extrase adesea din opera acestuia). Într-o analiză a experienței, deosebirea capitală dintre sens-nonsens, cu judecățile de valoare pe care le presupune, și discuția despre conținutul de adevăr este estompată pentru că locul unde apare sau nu apare sensul este mintea cititorului mai degrabă decît pagina tipărită sau spațiul dintre coperțile unei cărți. De exemplu, și pentru ultima oară revin la Pater:

„Aceasta, cel puțin ca o flacără pe care viața noastră o are, că ea nu este decît ciocnire, reînnoită în fiece clipă, a forțelor ce se desfășoară mai devreme sau mai tîrziu pe propriile lor căi".

Această frază frustrează deliberat cititorului plăcerea firească de a organiza componentele pe care le implică. Cineva poate observa, de exemplu, cît de diferită ar fi experiența ei dacă „ciocnirea de forțe" ar înlocui „ciocnirea mereu reînnoită a forțelor". Acel cineva care va fi de acord și va încuraja construirea unei imagini obiective care să aibă o realitate spațială: mintea imaginează forțe separate și distincte care converg într-o unitate ordonată spre un centru pentru a forma tocmai centrul: dar, totuși, o forță recognoscibilă și organizatoare (în sens mintal); celălalt cititor va preveni în mod deliberat formarea unei imagini. Înainte ca cititorul să poată răspunde pe deplin la „ciocnire", „reînnoită", îl oprește făcînd mișcarea temporală confuză. A avut loc deja această ciocnire? Are loc acum? Chiar dacă „în fiece clipă" ar răspunde la aceste întrebări, se întîmplă așa pe seama presupozițiilor implicate; sintagma nu acordă deloc timp pentru nimic atît de formal și schițabil . . . ca un „proces". Pentru „o clipă", „forțele" se unesc: dar în momentul următor în care cititorul își asumă cuvintele „se desfășoară", ele se despart. Oare se separă ele într-adevăr? Sintagma „mai devreme sau mai tîrziu" tulbură această nouă tendință de a găsi tipar și direcție în „viața noastră" și cititorul este o dată mai mult deconcertat, spațial și temporal. Ultimul element ce trebuie clarificat este pluralul „căi", care previne recepția de a-l interpreta într-o singură modalitate și insistă

asupra hazardului și întîmplătorului din orice s-ar întîmpla „mai devreme sau mai tîrziu".

Bineînțeles, această modalitate de a citi o frază (adică efectele pe care le produce) ignoră statutul ei de enunț logic. „Ciocnirea mereu reînnoită a forțelor" este lipsită de înțeles, ca o afirmație corespunzînd unei stări de lucruri din lumea „reală": dar refuzul ei de a avea înțeles în acest mod discursiv creează experiența care este semnificația frazei și o analiză a acelei experiențe mai degrabă decît aceea a conținutului logic poate crea un anumit sens — sensul experiențial — tocmai din ceea ce e nonsens.

O operație similară (și salvatoare) poate fi aplicată la unități mai cuprinzătoare decît o frază. Unul din dialogurile cele mai problematice ale lui Platon este „Fedru", în parte datorită afirmației din final: „nici o lucrare... nu s-a scris sau citit vreodată care să merite atenție serioasă" — afirmație ce pare să fie contrazisă chiar de existența ei. Această „stînjeneală" este cauza multor articole, adesea intitulate „Unitatea din *Fedru*", în care secțiunea în cauză este justificată oarecum, în mod obișnuit prin dizolvarea în explicație. Ceea ce încearcă aceste studii să sublinieze este unitatea *internă* din „Fedru", coerența lui ca obiect în sine însuși, dar dacă se consideră coerența dialogului mai degrabă în experiența de lectură a cititorului decît în structura lui formală, nu atît „incoerența" este ceea ce ridică probleme, cît ceea ce se desfășoară, un fapt de atitudine, și ca fapt de atitudine ea este cheia prin care lucrarea devine operantă. Mai mult decît o simplă argumentație dezvoltată, „Fedru" este o serie de conversații sau seminarii distincte, fiecare cu propria sa problemă, atent discutată, degajînd discuții și concluzii ferme; dar astfel organizată, încît pătrunderea în spiritul și presupozițiile fiecăreia din aceste unități închise în ele însele înseamnă implicit respingerea celor din unitatea imediat precedentă. Aceasta este o modalitate care poate fi ilustrată clar prin relația dintre dialogul lui Lysias și cel dintîi susținut de Socrate. Dialogul lui Lysias este considerat a nu se integra în limitele definiției unui bun discurs: „orice discurs ca și o ființă vie ar trebui astfel organizat încît să aibă propriul său organism și să nu ducă lipsă nici de cap, nici de coadă, nici de mijloc, nici de extremități, toate în așa fel organizate încît să se potrivească și una cu alta, dar și cu întregul"[3]. De fapt, Socrate este destul de atent să excludă orice altă modalitate de vorbire: „organizarea", mai degrabă decît „invenția" sau „relevanța", este ceea ce îl intere-

sează pe el în calitatea lui de critic. Mai tîrziu, propriul efort al lui Socrate în legătură cu aceeași temă este criticat datorită lipsei lui de decență, o lipsă de decență determinată mai mult de eficiența ei „ca text retoric". Altfel spus, vorbirea lui Lysias nu este corectă pentru că nu este bine organizată și cea a lui Socrate este bună tocmai pentru că este bine organizată.

Cu toate că nici Socrate nici Fedru nu realizează contradicția, cititorul care s-a familiarizat (probabil involuntar) cu standardele de apreciere stabilite chiar de filozofi este, desigur, confruntat cu această contradicție și este chemat să ia atitudine față de ea. Ceea ce face (sau ar trebui să facă) este să-și dea seama că în aplicarea dialogului lui Socrate a fost introdus un nou standard (al lipsei de decență), unul care anulează chiar baza pe care discuția (și experiența de lectură) se întemeia pînă atunci. În acel moment, această primă secțiune a dialogului își va fi atins scopul adevărat, care este, în mod paradoxal, de a aduce cititorul în punctul în care el nu mai este interesat de problemele pe care le tratează; nu mai este interesat pentru că a ajuns să-și dea seama că adevărata problemă se află la un nivel mult mai înalt de generalitate. Astfel, într-o modalitate caracteristică formei și experienței dialectice, acest spațiu al prozei și discuției va deveni vehicolul propriului său abandon.

Aceasta nu înseamnă însă, nici pe departe, rezolvarea problemei. Această modalitate prin care cititorul este la început încurajat să-și întrețină presupozițiile, pe care deja probabil că și le-a cîștigat, pentru ca mai tîrziu să fie obligat să reexamineze și să compromită chiar acele presupoziții — această modalitate este folosită mereu în dialog. În secțiunea de mijloc a dialogului, cei doi prieteni sînt de acord să discute problema scrisului „frumos" și urît", discuție în care Socrate se situează în poziție adversă sofiștilor care spun că un orator „poate neglija ceea ce este într-adevăr frumos pentru că puterea de convingere derivă din ceea ce se pare că este adevărat și nu din adevărul real" (p. 46). Socrate consideră că este esențial pentru un „vorbitor competent" să știe adevărul despre toate lucrurile și subiectele pentru că, dacă nu-l știe — și aici, cititorul anticipează un anume echilibru între o scriere frumoasă și interesul pentru adevăr — îi va fi imposibil *să înșele*. („Cînd un om încearcă să înșele pe altcineva, fără să se lase înșelat el însuși, el trebuie să surprindă asemănările și deosebirile faptelor cu acuratețe"). Dacă arta și adevărul au fost unite într-un singur context — contextul practic obligatoriu al retoricii —, a apărut o ruptură între ele în alt context — contextul moral, cel asumat la începutul discuției. La o primă privire asupra afirmației, cum că o vorbire bine organizată nu este în mod necesar o vorbire „adevărată" (în sens moral), cititorul mai trebuie să arunce o privire (și încă una susținută), pentru că „bine organizată" pare să fie o armă în arsenalul dușmanilor adevărului. Așa încît, ceea ce a fost la început un standard de apreciere, la care Socrate, Fedru *și* cititorul au aderat este considerat acum a fi în mod pozitiv dăunător, la un standard mai înalt de apreciere, ce apare doar treptat în dialog.

Cuvîntul important în ultima mea frază este „privire", deoarece ne sugerează că ceea ce este dezvoltat de *Feldru* nu este nici o pledoarie, nici un argument, ci o viziune. Ca și pledoarie, dialogul nu are sens, din moment ce Socrate ajunge mereu la concluzii pe care le abandonează ulterior fără nici o rezervă. Dar ca încercare de a rafina viziunea cititorului, dialogul are mult sens, pentru că, atunci, contradicțiile, momentele „de confuzie" devin invitații de a examina atent premise prea ușor acceptate. Cititorul care va accepta invitația, va descoperi, refăcîndu-și pașii, că afirmațiile și frazele care au fost considerate ca ireproșabile sînt acum suspecte și incerte: și acele dezvoltări de judecată, care păreau corecte și la subiect, au devenit supărător de înguste. Bineînțeles — fraze și afirmații, premise și concluzii — nu s-au schimbat (așa cum notează însuși Socrate mai tîrziu, „cuvintele scrise nu încetează să vă transmită aceleași lucruri mereu"), dar *cititorul* — da, și cu fiecare pas el este în stare să se dispenseze de oricare din secțiunile anterioare ale dialogului pe care le-a citit, pentru că el a trecut dincolo de nivelul de percepție pe care acestea îl reprezintă.

A citi „Fedru", deci, înseamnă a-l epuiza, pentru că funcția oricărui moment în acest dialog (nu a oricărei afirmații argumentate) este să *te* conducă la momentul următor, ceea ce nu e atît un moment (în termeni logico-demonstrativi), cît mai degrabă un nivel de descoperire. Astfel, dialogul este *un produs ce se consumă pe sine însuși (self-consuming artifact)*, o actualizare mimetică în experiența cititorului a scării platoniciene în care fiecare treaptă, după ce a fost depășită, este aruncată. Ultima treaptă, intuiția (sau mai degrabă prima, pe care stă cititorul), înseamnă desigur respingerea produselor scrise; e o respingere care, departe de a contrazice ceea ce precede această afirmație, este o descriere exactă a ceea ce *a făcut* cititorul în abandonurile sale repetate, ale etapelor ce s-au suc-

cedat pe parcursul demonstrației. Ceea ce a avut un sens problematic în structura unui argument închis asupra lui însuși primește un sens deplin în structura experienței cititorului.

„Fedru" este o critică radicală a ideii de coerență internă dintr-un punct de vedere moral; identificînd apelul operelor bine organizate cu simțul de ordine în spiritul respectiv, dialogul furnizează un argument eficace pentru repudierea unui bun poet, care este, potențial vorbind, un bun amăgitor. Putem înlătura aspectul moral și totuși putem profita de pe urma dialogului: pentru că, dacă legile introducerii, cuprinsului, încheierii sînt mai degrabă legi ce țin de psihologie decît de formă (sau adevăr), o critică ce se centrează pe integritatea structurală a operelor este evident greșit orientată (nu operele, ci experiențele operelor au introducere, cuprins, încheiere). O reconsiderare a problemelor poate duce la reabilitarea unor opere de genul „The Faerie Queene", opere ce au fost criticate pentru că lumile lor poetice duc lipsă de „unitate" și consistență[4]. O nouă privire asupra acestei probleme poate duce de asemenea la o explicație mai adecvată a operelor cu trăsături formale atît de accentuate încît criticul este înclinat să pornească direct de la ele și să ajungă la o afirmație asupra semnificației lor, fără să fie preocupat de întrebarea dacă marele lor grad de vizibilitate se află într-o relație directă cu acțiunea lor, cu experiența cititorului.

Această analiză a dialogului „Fedru" ilustrează, nu întîmplător, abilitatea metodei de a opera cu unități mai mari decît fraza. Oricare ar fi dimensiunea unității, firul roșu al metodei rămîne experiența cititorului asupra acestei unități și mecanismul ei este constituit de întrebarea magică: „ce face aceasta?" Răspunsul la această întrebare este, desigur, mult mai greu decît în cazul unei singure fraze. Sînt introduse mai multe variabile, mai multe reacții și diferite tipuri de reacții ce trebuie reținute: există mai multe tipuri de contexte care ordonează și modelează curgerea temporală a experienței de lectură. Cîteva din aceste probleme vor fi abordate ulterior. Pentru moment, aș spune doar că am descoperit că ceea ce în mod obișnuit s-ar putea numi experiența de bază a unei opere (a *nu* se citi sensul de bază) apare la orice nivel.

Putem exemplifica, sumar, cu „The Pilgrim's Progress". La un moment dat în proza lui Bunyan, Pelerinul întreabă și i se răspunde:

P: Acesta este drumul spre Cetatea Sfîntă?
Păst.: Ești chiar pe drumul bun.

Întrebarea este pusă în contextul unor presupuneri despre lume, despre stabilitatea lucrurilor în cadrul ei, posibilitatea de a cunoaște, în termeni de distanțe măsurabile și de spații ce se pot localiza, unde ne aflăm; dar răspunsul, dacă este satisfăcător în limitele contextului presupus, îl și neagă, sau, ca să fiu mai exact, forțează cititorul să-l nege, obligîndu-l să răspundă printr-un calambur „chiar". Imposibilitatea evitării calamburului ne întoarce la întrebare și la viziunea asupra lumii pe care aceasta se sprijină; și aceasta indică o altă viziune asupra lumii în care configurațiile spațiale au înțelesuri morale și *intrinseci* și, a fi pe un drum înseamnă a fi independent de felul în care se întîmplă să te afli pe acesta. Adică, pentru ca să se afle într-adevăr pe drumul bun, drumul trebuie în primul rînd să fie în el și doar apoi se va afla el în drum, indiferent unde și pe ce drum *fizic* s-ar afla.

Toate acestea alcătuiesc *semnificația,* adică ceea ce este experimentat în întîlnirea cititorului cu acel „chiar", care este un comentariu pentru pelerinul ce întreabă, dar și pentru cititorul care îl ia în serios, adică, simplu. Ceea ce s-a întîmplat cu cititorul în acest spațiu redus este experiența fundamentală din „The Pilgrims Progress". El se fixează mereu în formele spațio-temporale ale gîndirii doar pentru a le depăși numai atunci cînd aceste forme se dovedesc insuficiente pentru revelația credinței creștine. Numeroasele nivele pe care se desfășoară această experiență fundamentală ar fi substanța unei lecturi profunde a operei „The Pilgrim's Progress", ceva ce lumea va poseda curînd, indiferent dacă vrea sau nu.

Metoda este, deci, aplicabilă și la unități mai mari și trăsăturile ei de bază rămîn aceleași: (1) ea refuză să răspundă sau chiar să propună întrebarea despre ce este această lucrare; (2) ea nu apelează la o analiză a trăsăturilor formale, ci a răspunsurilor ce se dezvoltă mereu în mintea cititorului în raport cu cuvintele, așa cum se succed ele, unul după altul în timp; (3) rezultatul va fi descrierea structurii răspunsurilor, care poate avea o relație oblică (cum este și cazul operei „The Pilgrim's Progress"), contrastantă în raport cu structura operei ca un obiect în sine.

EROAREA ERORII AFECTIVE

În paginile anterioare, am pledat pentru o metodă de analiză care se centrează pe cititor mai mult decît pe operă și, în ceea ce a mai rămas din acest eseu, aș vrea să fac referiri la

cîteva obiecții mai evidente ce s-ar putea aduce metodei. Bineînțeles, obiecția primă este că o critică afectivă deviază cititorul de la „obiectul în sine", în toată corporalitatea lui, spre impresiile elementare ale cititorului, care este schimbător și diferit. Această afirmație are mai multe dimensiuni în ce privește metoda și pretinde, de aceea, un răspuns în mai multe direcții.

În primul rînd, acuzei de impresionism i s-a răspuns, sper, prin cele cîteva eșantioane de analiză prezentate mai sus. Oricum, discriminările implicate și direcționate de metodă sînt prea sensibile chiar pentru cele mai analitice gusturi. Aceasta se întîmplă în mare parte pentru că am introdus în categoria răspunsului nu numai „lacrimi", „înțepături" și alte „simptome psihologice"[5], dar și toate operațiile mintale, raționale, exacte, implicate în lectură, incluzînd formarea gîndurilor complete, înfăptuirea (și regretarea) actelor de apreciere, urmarea și construirea secvențelor logice; și, de asemenea, din cauză că insistența mea asupra experienței de lectură, mereu îmbogățită, pune restricții asupra răspunsurilor posibile date unui cuvînt sau unei fraze.

Obiecțiile mai cuprinzătoare rămîn, totuși. Chiar dacă răspunsurile cititorului pot fi descrise cu o oarecare precizie, de ce să ne preocupe acest aspect, din moment ce obiectivitatea mai palpabilă a textului este imediat accesibilă („poemul în el însuși, ca un obiect al considerațiilor critice specifice tinde să dispară")? Răspunsul meu la această întrebare este simplu. Obiectivitatea textului este o iluzie, ba mai mult, o periculoasă iluzie, tocmai pentru că ea este atît de convingătoare din punct de vedere fizic. Iluzia este aceea de autosuficiență și completitudine. Un rînd, o pagină, o carte tipărită sînt atît de evidente *acolo* — pot fi mînuite, fotografiate, aruncate — încît par a fi depozitarul oricărei valori sau sens pe care îl asociem cu aceasta. (Aș fi vrut să evităm pronumele [engl. *it*, pers. III, neutru], dar, într-un sens, tocmai acesta este ținta mea). „Aceasta" înseamnă, bineînțeles, presupoziția neexprimată de dincolo de termenul „conținut". Rîndul, pagina sau cartea *conțin* — totul.

Marele merit (din acest punct de vedere) al artei cinetice este că ea te forțează să conștientizezi acest „ceva" (al artei cinetice), ca un obiect schimbător — și deci nu „un obiect" de loc — și de asemenea să realizezi propria-ți ființare mereu alta în raport cu acesta. Arta cinetică nu propune o interpretare statică pentru că refuză să se ofere ea însăși statică și nu te lasă nici pe tine mereu același. În operarea sa, ea face imposibil de

evitat rolul de actualizator al celui care observă. Literatura este o artă cinetică, dar forma obiectivă pe care și-o asumă ne împiedică să observăm natura sa esențială chiar dacă o experimentăm în acest fel. Posibilitatea de a avea o carte în mînă, pe un raft, catalogarea ei într-o bibliotecă — toate acestea ne încurajează să o considerăm un obiect static. Atunci cînd punem o carte undeva, uităm că, în timp ce o citim, *cartea* implică mișcarea (pagini ce se răsfoiesc, rînduri ce trimit la altele dinaintea lor care sînt și ele uitate), uităm că *noi* ne deplasăm cu această carte.

O critică, care consideră „poemul însuși ca un obiect al judecății critice specifice", extinde această uitare la un principiu care convertește experiența temporală într-una spațială: revine asupra operei și cu o singură privire o consideră în întregul ei (frază, pagină, operă), pe cînd cititorul o cunoaște (dacă o cunoaște) doar treptat și succesiv. Este o critică ce ia în considerare ca sferă (restrînsă doar pentru ea însăși) dimensiunile obiectivate ale operei și în cazul acestor dimensiuni marchează introducerea, cuprinsul, încheierea, descoperă distribuții, frecvențe, scoate în evidență tipare imagistice, diagramează stratul de complexități (bineînțeles pe verticală), toate fără să ia vreodată în considerare relația (dacă există vreuna) dintre datele ei și forța lor afectivă. Întrebarea pe care și-o pune vizează ceea ce se include într-o operă mai degrabă decît în ceea ce se include opera. Ea este „obiectivă" în sens greșit, pentru că ignoră deliberat ceea ce este adevărat din punct de vedere obiectiv, în ce privește *activitatea* de lectură. Pe de altă parte, analiza în termeni evenimențiali este pe deplin obiectivă, pentru că recunoaște fluiditatea, „mișcarea" experienței în ce privește semnificația, și pentru că ne orientează spre spații unde se desfășoară acțiunea — conștiința activă și modelatoare a cititorului.

Dar care cititor? Cînd vorbesc despre reacțiile „cititorului", nu vorbesc oare despre mine însumi, transformîndu-mă într-un surogat al milioanelor de cititori care nu se identifică de loc cu mine? Da și nu. Da, în sensul că la nici unul dintre noi mecanismele răspunsurilor nu sînt exact aceleași. Nu, în cazul în care cineva ripostează că, din cauza unicității individualului, generalizarea ce vizează răspunsurile este imposibilă. Aici, metoda se poate racorda considerațiilor din lingvistica modernă, mai ales ideii de „competență lingvistică", „ideea că este posibil să caracterizezi un sistem lingvistic pe care și-l însușește orice vorbitor"[6]. Această caracterizare, dacă ar fi făcută, ar

deveni „un model de competență“, corespunzînd mai mult sau mai puțin mecanismelor interne care ne permit să înțelegem și să producem fraze pe care nu le-am mai întîlnit niciodată. Ar fi un model spațial, în sensul că ar reflecta un sistem de reguli preexistente și făcînd posibilă orice experiență lingvistică reală.

Preocuparea mea în acest sens este efectul experienței asupra specificității răspunsului. Dacă vorbitorii unei limbi își însușesc un sistem de reguli pe care l-au interiorizat, oarecum, fiecare dintre ei, înțelegerea într-un anumit sens ar fi aceeași; adică, ea va avea loc în termenii acelui sistem de reguli pe care toți vorbitorii le împărtășesc. Dar, în măsura în care aceste reguli sînt constrîngeri la producere — stabilind limitele în cadrul cărora enunțurile sînt considerate „normale“, „deviante“, „imposibile“ și așa mai departe — ele vor fi constrîngeri de asemenea la nivelul și chiar în direcția răspunsului: adică, ele vor face răspunsul, într-o oarecare măsură, predictabil și normativ. De aici, formula atît de familiară în literatura lingvistică: „orice vorbitor nativ va recunoaște“ [...].

S-ar cuveni să notăm, totuși, că această categorie a mea de *răspuns* și mai ales a răspunsului cu semnificație include mai mult decît cea a transformaționaliștilor, care consideră că înțelegerea este o funcție a perceperii structurilor de adîncime. Există o tendință, cel puțin în scrierile unor lingviști, de a minimaliza importanța structurii de suprafață — forma reală a frazelor — la statutul de înveliș; un strat cu excrescențe care trebuie înlăturat sau pătruns în favoarea adîncimii pe care o presupune. Aceasta este o consecință firească a caracterizării pe care Chomsky o dă structurii de suprafață ca „ceva ce orientează greșit“ și ca „lipsită de informație“[7] și a insistenței lui, revizuită oarecum recent, că numai structura de adîncime determină semnificația. Astfel, de exemplu, Wardhaugh afirmă: „orice structură de suprafață devine analizabilă doar prin referire la structura ei de adîncime“ (p. 49) și dacă „structura de suprafață oferă o cheie pentru interpretarea celei de adîncime, chiar această interpretare depinde de prelucrarea corectă a acestor chei pentru a reconstitui toate elementele și relațiile structurii de adîncime“. Probabil, „procedura corectă“, adică penetrarea în structura de adîncime și extragerea semnificației ei, este singura țintă, și orice i-ar putea sta în cale trebuie să fie tolerat, dar să nu i se acorde acestui ceva o valoare finală. În sfîrșit, uneori cheile orientează greșit și pot deveni astfel sursă de „greșeli“: „De exemplu, se întîmplă să anticipăm

cuvintele într-o conversație sau în text doar ca să ne descoperim greșelile sau, se întîmplă, să nu așteptăm încheierea frazelor pentru că putem presupune care le va fi sfîrșitul. Multe din aceste greșeli, pe care le fac studenții la lectură, se explică prin faptul că au adoptat strategii greșite în modul lor de a proceda“ (p. 137—139). Totuși, în considerațiile mele despre lectură, adoptarea fie și temporară a acestor strategii nepotrivite este ea însăși un răspuns la strategia unui autor, și greșelile făcute sînt o parte din experiența oferită de limba acelui autor și, deci, o parte din semnificația acesteia. Bineînțeles, teoreticienii structurii de adîncime nu acceptă că diferențele în semnificație ar putea fi localizate în structura de suprafață. Și această afirmație îmi amintește de lucrarea lui Richard Ohmann, care acordă atenție scurgerii temporale, dar numai în măsura în care poate descoperi dincolo de ea structura de adîncime care, crede el, realizează într-adevăr opera**.

Cuvîntul cheie este, desigur, experiența. Pentru Wardhaugh, lectura (și înțelegerea, în general) este un proces de extragere. „Cititorul este chemat să ajungă la semnificație pornind de la textul tipărit pe care îl are în fața sa“ (p. 139). Pentru mine, lectura (și înțelegerea, în general) este un eveniment din care nu poate fi exclus nimic. În acel eveniment, semnificația, structura de adîncime, joacă un rol important, dar nu este totul: pentru că înțelegem nu numai la nivelul structurii de adîncime, ci și la acela *al relației* dintre desfășurarea în timp a structurii de suprafață și o continuă verificare a ei cu proiecția (întotdeauna la nivelul structurii de suprafață) a ceea ce structura de adîncime se va dovedi că este ea însăși; chiar și atunci cînd ultima descoperire s-a făcut și structura de adîncime este relevată, toate „greșelile“ bazate pe evidențe incomplete ale structurilor de adîncime, ce nu s-au materializat (complet), nu vor fi totuși excluse. Ele au fost experimentate; ele au existat în viața mintală a cititorului; ele semnifică. [...].

Toate aceste afirmații ne amintesc de întrebarea de la care am pornit: cine este cititor*ul?* Evident, cititorul meu este un construct, un cititor ideal sau idealizat; ceva ca și „cititorul matur“ a lui Wardhaugh sau cititorul „potrivit“ al lui Milton, sau ca să folosesc propriul meu termen, cititorul este unul *informat*. Cititorul informat presupune:

1) să fie un vorbitor competent al limbii în care este scris textul;

2) să posede pe deplin „cunoștințe la nivelul semantic pe care un ascultător matur ... le consideră a fi de datoria lui să le în-

țeleagă". Aceasta presupune cunoașterea, adică, experiența (atît ca emițător, cît și ca receptor), a unităților lexicale, a posibilităților lor de organizare, a idiomurilor, dialectelor etc....
3) să aibă competență *literară*.

Adică, el are destulă experiență ca cititor ca să fi interiorizat caracteristicile discursurilor literare, incluzînd totul: de la mijloacele cele mai simple (figuri de stil etc.) la toate genurile. Deci, în această teorie, preocupările altor școli de critică — în probleme de gen, convenții, cadru intelectual etc. — *devin reformulate în termeni de răspuns potențial și posibil*, de semnificație și valoare pe care cititorul poate să le acorde noțiunii de „epic" sau folosirii limbii vechi sau altor aspecte.

Așadar, cititorul, despre ale cărui răspunsuri vorbesc, este acel cititor informat, nici abstracție, nici realitate, ci un hibrid, un cititor adevărat (eu) care face totul în limitele puterii sale de a se informa. Adică, pot pe bază de argumente să-mi proiectez răspunsurile în acelea ale „cititorului", pentru că ele au fost modificate de constrîngerile impuse de metodă asupra mea: (1) încercarea conștientizată de a deveni cititorul informat, transformîndu-mi intelectul într-un depozitar al răspunsurilor (potențiale) pe care un text ni le poate pretinde și (2) limitarea, în măsura posibilului, a aceea ce este personal, idiosincratic și prea îngust în răspunsul meu. Pe scurt, cititorul informat este într-o oarecare măsură format de metoda care îl folosește, ea însăși, ca un element de control. Fiecare dintre noi, dacă sîntem suficient de responsabili și lucizi, poate deveni, așadar, pe parcursul metodei, un cititor informat și, prin urmare, să devină un tălmăcitor mai de încredere al propriei sale experiențe.

(Bineînțeles, ar fi simplu pentru oricine să evidențieze faptul că nu am răspuns acuzei de solipsism, ci doar am prezentat o modalitate rațională pentru o procedură solipsistică; dar, o astfel de obiecție ar fi întemeiată doar în cazul în care ar fi posibilă o metodă mai bună. O metodă oferită, în mod obișnuit, este de a considera opera ca un lucru în sine; dar, așa cum am mai afirmat, opera este de o falsă și periculoasă obiectivitate în ea însăși. Altfel spus, aș prefera mai degrabă să fiu subiectiv în mod conștient și controlabil, decît de o obiectivitate care este în ultimă instanță o iluzie).

Prin operarea sa, metoda mea va fi în mod radical istorică. Criticul trebuie să-și asume responsabilitatea de a deveni nu un cititor, ci un număr de cititori informați; fiecare dintre cititori fiind identificabili printr-o matrice de determinanți politici, culturali și literari. Cititorul informat al lui Milton se va deosebi de cititorul informat al ui Whitman, deși utimul va presupune, în mod necesar, pe primul. Pluralitatea cititorilor informați implică o pluralitate a cititorilor și din punct de vedere estetic sau, ca estetica să lipsească, trebuie să lipsească cu desăvîrșire. O metodă de analiză care duce la o descriere (structurată), organizată a răspunsului, a construcției în răspuns, constituie, în ea însăși, un criteriu *operațional*. Întrebarea, care se pune, nu este cît de bună este metoda, ci cum operează ea; atît întrebarea cît și răspunsul apar în limitele condițiilor concrete care presupun accepțiuni diferite date conceptului de valoare literară.

Acest aspect implică luarea în considerare a unor opinii diverse, ca o posibilă bază a răspunsului. Dacă un cititor nu-și dă seama de problemele importante ale unei opere, va fi el oare capabil de o reacție adecvată la această operă? Wayne Booth a pus această problemă: „Este posibil pentru un ateu sau un catolic, în înțelesul deplin al cuvîntului, indiferent cît ar fi de sensibil, tolerant, inteligent, bine informat în legătură cu părerile lui Milton, este posibil, așadar, să guste „Paradisul pierdut" în aceeași măsură ca și unul dintre contemporanii săi, sau, ca și cei care au împărtășit părerile lui Milton, să recepteze această operă cu aceeași inteligență și sensibilitate?"[8] Cred că răspunsul este *nu*. Sînt credințe și păreri care nu pot fi evitate sau însușite dintr-odată. Atunci, înseamnă aceasta că „Paradisul pierdut" este o operă mai nereușită pentru că pretinde un cititor mai precis caracterizat? (adică, mai „potrivit"). Aceasta ar fi posibil doar dacă am susține o estetică universală, în contextul căreia valoarea este oarecum relaționată cu numărul cititorilor care o pot experimenta pe deplin, indiferent de variațiile locale. Metoda mea nu acceptă o astfel de estetică și nici acest mod de a considera static valoarea. De fapt, metoda *orientează de la* evaluare spre descriere. Ar fi greu de afirmat, pe baza rezultatelor obținute prin această metodă, dacă o operă este mai bună decît alta sau dacă o singură operă este bună sau rea. Și mai important, această metodă nu permite considerarea literaturii ca literatură, ca ceva izolat de învățare, propagandă sau „divertisment". În calitate de înregistrare a unei relații (foarte complexe) stimul-răspuns, metoda nu oferă posibilitatea de a distinge efectele literare de cele de altă natură, exceptînd, probabil, elementele componente care se întrepătrund; și cred că nici o metodă nu va duce spre o teorie „rețetă" a diferenței literare. Pentru unii, acest aspect ar putea constitui o

limitare fatală a metodei. Personal, o consider bine venită, din moment ce atîta timp și fără rezultate notabile s-a încercat să se facă distincția între limba literară și cea obișnuită. Dacă înțelegem „limba", elementele ei constitutive și operațiile ei, vom putea să-i înțelegem mai bine sub-categoriile. Faptul că această metodă nu începe cu presupoziția superiorității literaturii și nici nu sfîrșește cu afirmarea ei este, cred, unul dintre atuurile ei cele mai puternice.

Aceasta nu înseamnă că eu exclud valoarea. Selectarea textelor pentru analiză este ea însăși un indiciu al unei ierarhii în gusturile mele. În general, prefer opere care nu dau unui cititor siguranța uzanțelor sale de gîndire și simțire. Cred că s-ar putea construi o scară valorică pe baza acestor preferințe — o scară pe care cele mai tulburătoare experiențe literare ar fi cele mai bune (probabil literatura este ceva ce deranjează simțul nostru de automulțumire personală și lingvistică) — dar rezultatul ar fi mai mult o reflectare a unei nevoi psihologice individuale decît o estetică universal valabilă.

Alte trei obiecțiuni ar trebui luate în considerare în ce privește metoda, fie și numai pentru că ele sînt atît de des discutate de studenții mei. Dacă cineva tratează enunțurile din punct de vedere literar sau altfel, ca strategii, nu înseamnă acest fapt un apel prea susținut în ce privește controlul conștient al autorilor — producătorilor? Înclin să răspund la această întrebare uzînd chiar de ea, prin alegerea deliberată a unor texte în care evidența controlului este copleșitoare (sînt conștient de faptul că, pentru un critic psihanalist, principiul selecției nu ar avea sens și acest principiu ar fi pe drept cuvînt imposibil). La nevoie, aș spune că metoda de analiză, excluzînd modul meu personal de a o utiliza, nu pretinde nici prezența controlului, nici a intuiției. Oricine poate analiza un efect fără să-l preocupe faptul că a fost obținut în mod accidental sau deliberat. (Totuși mă simt adesea îngrijorat, tocmai din acest motiv, mai ales cînd îl citesc pe D. Defoe). Excepția ar fi cazurile în care opera include o declarație de intenție care, pentru că presupune o așteptare din partea cititorului, devine parte a experienței sale. Bineînțeles, aceasta nu înseamnă că intenției afirmate trebuie să i se dea crezare sau să fie considerată ca punct de plecare în interpretare, pur și simplu pentru că intenția, ca orice alt aspect implicat în text, așteaptă un răspuns, și, ca orice altceva, trebuie să fie luată în considerare.

A doua obiecție ia și ea forma unei întrebări. Dacă există o măsură a uniformității în experiența lecturii, de ce atîția

cititori, și unii la fel de informați, s-au contrazis atît de bine și pasionat în diferite interpretări? Cred că aceasta este o pseudo-problemă. Cele mai multe dispute literare nu sînt dezacorduri în ceea ce privește răspunsul, ci în ceea ce privește un răspuns dat altui răspuns. În ce privește ceea ce se întîmplă unui cititor informat la lectura unei opere, aceasta se va întîmpla, în limitele unei variații nesemnificative, și altui cititor. Doar în momentul în care cititorii devin critici literari și cînd aprecierile cîștigă importanță dincolo de experiența de lectură, doar atunci, opiniile încep să se contrazică. Actul interpretării este adesea atît de distanțat de cel al lecturii, încît acesta din urmă (primul în timp) abia dacă se mai ține minte. Excepția care întărește regula și totodată punctul meu de vedere este C. S. Lewis, care și-a explicat divergențele cu Dr. Leavis astfel: „Aceasta nu înseamnă că el și eu vedem altceva cînd considerăm «Paradisul pierdut». El observă și îi displac acele aspecte pe care eu le observ și le apreciez".

A treia obiecție este mai mult de ordin practic. Cînd își atinge cineva scopul în analiza unei experiențe de lectură? Răspunsul este „niciodată" sau nu mai repede decît atunci cînd presiunea de a face astfel devine insuportabilă (psihologic). A atinge ținta aceasta este scopul criticii care crede în conținut, în semnificația care se poate extrage din enunț considerat ca un depozitar. A atinge scopul este o necesitate de care cea mai mare parte a literaturii se frustrează deliberat (dacă devenim permeabili la ea), necesitatea de a simplifica și de a închide. Ar trebui să rezistăm ispitei de a ajunge la un sfîrșit și, în felul ei modest, această metodă vă va ajuta în acest sens...

NOTE

1. *The Verbal Icon* (Lexington, Ky., 1954), p. 21.

2. Această afirmație nu este valabilă pentru filozofii-lingviști de la Oxford (Austin, Grice, Searle), care interpretează semnificația în termenii relației receptor-emițător și cei ai convențiilor răspunsului-intenție, i.e. „semnificația contextuală".

* Pentru interpretarea stilistică a acestui enunț trebuie ținut seama că, în limba engleză, ordinea 'normală' este Adj.+S.

3. Ed. W. C. Helmbold şi W. G. Rabinowitz (New York, 1965), p. 53.
4. A se consulta Paul Alpers, *The Poetry of „The Faerie Queene"* (Princeton, 1967), unde se discută exact această problemă.
5. Wimsatt and Beardsley, *The Verbal Icon*, p. 34.
6. Roland Wardhaugh, *Reading: A Linguistic Perspective* (New York, 1969, p. 60).
7. *Language and Mind* (New York, 1968), p. 32.
** Autorul se referă aici la R. Ohmann, 1966.
8. *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), p. 139.

SEMNE ŞI PRACTICI. PENTRU O EXTINDERE A POETICII

Elizabeth W. Bruss

Însăşi încercarea de a formaliza, defini şi justifica categoriile analizei literare, care constituie poetica, posedă implicaţii educative necesare, făcînd o asemenea analiză mai puţin ezoterică în premisele ei, mai puţin locală şi mai la îndemîna auditoriului (neiniţiat), larg. Dar felul de definiţii şi justificări utilizate are o semnificaţie mai importantă. După un deceniu şi mai mult de teorie şi cercetare dominate de modele lingvistice este evident că noi definiţii şi justificări se impun. În viitor, poetica trebuie să se extindă dincolo de analogiile sintactice şi fonologice, pentru a face faţă problemelor mai vaste de natură semiotică şi pragmatică pe care le ridică în mod necesar literatura. Formele caracteristice ale literaturii — de exemplu tropii şi naraţiunea — nu sînt în mod necesar verbale, iar practicile semnificante care dau naştere textelor literare nu pot fi puse în lumină în mod adecvat independent de o teorie mai largă a praxis-ului şi culturii. O poetică extinsă, de această natură, ar putea face educaţia mai coerentă, sugerînd legături între discipline aparent separate şi iscînd întrebări privind felul de semne şi de practici semnificante care cuprind însăşi educaţia.

S-ar părea că învăţămîntul superior american — indiferent dacă privim organizarea instituţiilor şi programele sau practicile pedagogice cotidiene — n-a fost niciodată mai favorabil poeticii. Speculaţia teoretică şi procedeele formalizate au cîştigat teren în studiul literar împotriva, ca să zicem aşa, a tendinţei americane cu respectul ei tradiţional pentru idiosincrazie, spontaneitate şi soluţii practice ad-hoc. Mai mult, poetica pare să reziste, în ciuda unor atacuri din partea celor care găsesc barbare generalizările şi abstracţiile în probleme de estetică.

(N-ar fi nevoie de asemenea atacuri dacă opoziția s-ar simți în completă siguranță).

Prinși în această evoluție, e greu să facem mai mult decît presupuneri în privința cauzelor acesteia. Situația este fără îndoială „supra-determinată". Factori care se întind de la marile schimbări privind funcția și demografia socială a învățămîntului superior pînă la presiunile mai locale create de prestigiul unei discipline învecinate — cum este lingvistica — au contribuit, convergent, la dificultatea crescîndă de a te baza pe un refuz al formalizării și pe premise subînțelese. Aceiași factori au făcut ca orice premisă admisă tacit (și care tocmai de aceea trece neexaminată) să pară mai suspectă în general — un ascunziș pentru preferințe, ignoranță și eroare filozofică. Cu cît sînt mai puțin explicite și mai puțin sistematice practicile unei comunități, cu atît este mai greu pentru străini să învețe să le îndeplinească și cu atît este mai mare puterea celor care deja posedă necesarul „know-how" („a ști cum"). Deoarece acest lucru este tot atît de adevărat pentru comunitățile din învățămînt și elitele intelectuale, ca și pentru oricare alte grupuri, orientarea spre o poetică formalizată este un potențial gest politic, un mod de a deschide instituții întregi și clase izolate unor noi participanți și unor noi modalități de participare egalitară.

Acest lucru este desigur o versiune a idealului de comunitate perfectă și comunicare perfecționată — și dacă constituie principalul argument pentru poetică în învățămîntul superior, atunci trebuie să fim conștienți că el reprezintă *de fapt* o idealizare care ignoră însăși complexitățile comunicării pe care poetica își propune să le studieze în primul rînd. Însuși efortul de a perfecționa poate avea propriile sale consecințe sociale nedorite.

„Acest vis cartezian despre o limbă universală este, de aceea, în același timp, o rețetă pentru ordine socială, de vreme ce claritatea ideației elimină caracterul vexant al controversei teologice și politice, fără a mai vorbi de vanitatea poeților... Metafizica și privilegiul feudal sînt măturate la lada de gunoi a istoriei. Noua societate este uniformă, iar icoana ei este o limbă bine făcută, sublimarea ordinei civice și a optimismului tehnic"[1].

Și, în timp ce poetica face limba predării mai transparentă, puterea de a iniția și instrui rămîne profesorului mai degrabă decît studentului. Astfel, funcția educativă a poeticii ar putea fi, cum spune Jeffrey Mehlman, „de a susține și consolida instituția pedagogică la o anumită răscruce istorică [...]; capacitatea de a pune sub semnul îndoielii măiestria profesorului ar fi cea mai subtilă viclenie a predării, modul său de a împiedica orice analiză a politicii discursive prin care se perpetuează realitatea sa instituțională"[2].

Vorbind, deci, despre valoarea educativă a poeticii, trebuie să ne alegem drum între autojustificarea oarbă și autocritica paralizantă. Aceasta din urmă pare a fi mai la modă acum și, în timp ce preocuparea pentru posibila contaminare a instrumentelor conceptuale proprii este întotdeauna îndreptățită, nu se poate spera că ele vor putea fi aduse vreodată la o stare de completă puritate. Autocritica ar putea duce la regres infinit, căci se poate oricînd pune întrebarea 'care sînt premisele și politica implicită a criticii înseși?' De fapt, munca noastră ca teoreticieni și educatori se va situa întotdeauna în cultură și istorie; vor exista întotdeauna presupoziții reziduale care încă nu au fost expuse și consecințe neașteptate care nu puteau fi prevăzute. Trebuie, desigur, să examinăm cu severitate tot ce ne propunem spre examinare și să rămînem gata de a modifica și abandona orice, dacă mai tîrziu acest ceva se dovedește „infectat". Dar procesul trebuie să fie dialectic; trebuie, în primul rînd, să nu ne luăm riscul de a exprima și de a legifera cele ce ne-am propus, înainte de a le putea supune criticii.

Acestea fiind zise, mă văd acum obligată să formulez propuneri proprii pentru 'viitorul poeticii'. Acest viitor, în ochii mei, este și o finalitate — deoarece disciplina poeticii devine în același timp mai extinsă ca atare și, simultan, mai puțin izolată de alte discipline. Nu mai putem susține (dacă am făcut-o vreodată) că domeniul poeticii se limitează la literatură sau numai la discursul verbal. Există o estetică a 'limbii obișnuite' (așa cum de mult a arătat Mukařovský și cum au ajus să recunoască analiza conversațională contemporană și chiar lingvistica)[3] și o poetică a activităților neartistice, de la alcătuirea istoriei pînă la țesătura de vise și la mijloacele de apărare ale psihicului[4]. De aceea, poetica trebuie să-și găsească locul într-o semiotică mai cuprinzătoare. În același timp, trebuie să încercăm să găsim legăturile dintre structurile și strategiile care aparțin poeticii și cele ce aparțin altor fațete ale vieții culturale — acele „activități material-productive" care susțin sau suprimă anumite feluri de practici simbolice și pe care aceste practici, la rîndul lor, le consolidează sau le subminează[5]. Poetica trebuie astfel, să-și găsească locul într-un studiu mai general al pragmaticii și praxis-ului.

Scopurile sînt destul de ușor de definit, dar sîntem foarte departe de atingerea lor. Pe cînd în domeniul semioticii a avut loc, recent, o proliferare a cercetărilor și, fără îndoială, nu putem vorbi de o insuficiență de studii dedicate acțiunii, activității și organizării resurselor și puterii într-o cultură, în nici unul din aceste două cazuri nu există nimic din ceea ce ar putea fi numit un vocabular uniform, sau chiar vreun acord substanțial asupra identității celor mai interesante probleme. Fără o oarecare consecvență a motivelor și premiselor, nu se poate vorbi nici măcar despre teorii rivale, și cu atît mai puțin despre comparații și conexiuni formalizate între semiotica și pragmatica literaturii și semiotica și pragmatica restului vieții culturale. Nerăbdarea față de munca înceată a analizei locale, care trebuie să preceadă orice teorie mai integrată, reprezintă acum pericolul principal. Nerăbdarea va duce doar la generalizări sumare, lipsite de instrumentul necesar aplicării și testării lor, la o terminologie forțată și la metodologii incomensurabile, precum și la elaborarea de modele lipsite de vreo justificare teoretică fermă. Acest lucru nu înseamnă, însă, că trebuie să dispețăm în legătură cu scopurile în sine sau să ignorăm contribuția lor la orientarea atenției noastre spre anumite domenii de cercetare, urmărind, în același timp, tot ce mai rămîne de făcut. Într-adevăr, fără un asemenea cadru preliminar, oricît de lax și speculativ ar putea fi la această oră, rafinările teoriei nu ar fi niciodată posibile, și dacă nu putem formula acele rafinări acum, putem cel puțin defini unele din motivele noastre de a crede că acest cadru este necesar și putem încerca să arătăm de ce considerăm rodnic pentru poetică să înainteze în aceste direcții.

Să luăm întîi în considerare nevoia citată mai sus de a așeza poetica într-un cadru semiotic mai larg. În acest secol, influența dominantă — și, fără îndoială, fecundă — asupra poeticii a fost cea a lingvisticii. Lingvistica a furnizat un metalimbaj mai riguros și mai sistematic pentru captarea particularităților morfonologice și sintactice ale stilului și, ceea ce este mai important, a servit ca model euristic pentru structurile transfrastice. Dar oricît de sugestivă a fost analogia lingvistică, ea s-a dovedit în esență imperfectă și incompletă. A fost așa, în parte, pentru că modelele lingvistice erau ele însele doar parțiale, explicînd fonologia și structura sintactică, dar ignorînd problemele de sens și funcție. Ca urmare, mișcarea poeticii spre modele semiotice mai largi se dezvoltă paralel cu unele schimbări recente chiar în lingvistică, în special deplasarea spre categorii logice (gramatica lui Montague, de exemplu), pentru a

capta aspectele structurii și implicațiile unei propoziții, ceea ce categoriile sintactice nu pot face. Așa cum lingviștii au susținut că sensul unei propoziții nu poate fi redus la gramatica ei, diverși teoreticieni au criticat analizele care tratează narațiunea ca pe un fel de sintaxă. Lévi-Strauss, de exemplu, a fost printre primii care au arătat că morfologia basmului popular propusă de Propp nu a fost o simplă analiză distribuțională, pentru că ea s-a bazat pe anumite preconcepții semantice, pe o logică a lui 'înainte' și 'după' și așa mai departe. La rîndul său, Lévi-Strauss însuși a fost criticat pentru utilizarea sistemului de opoziții binare al lui Jakobson (conceput inițial pentru fonologie) în analiza semanticii narațiunii[6]. Astfel, dacă aparent există deplin acord cu privire la existența unor unități ale discursului mai mari decît fraza, narațiunea fiind una din cele mai bine definite, există mult mai puțină concordanță de vederi privind natura regularităților și modelelor care formează discursul și modul optim de reprezentare a acestora. Propunerile de fragmentare a narațiunii în componente asemănătoare categoriilor sintactice (substantiv și verb, timp, mod și caz etc.), deși ingenioase, ignoră impulsul de dezvoltare a narațiunii, capacitatea ei de a implica stadii de tranziție cu totul diferite de predicatele și atributele fixe și de punctele temporale izolate ale enunțurilor. S-ar putea, într-adevăr, susține că proprietatea esențială a oricărui discurs constă în transcenderea structurii frazei; că discursul există pentru a modifica, a califica și poate chiar a contrazice ansamblul închis al relațiilor și categoriilor sintactice. Așa cum regulile sintactice diferă prin productivitatea și complexitatea lor de regulile fonologice, nu ne-am putea oare aștepta ca protocoalele și modelele discursului să fie și mai variate și mai deschise? Și apoi, chiar la nivelul enunțurilor individuale, preocuparea tradițională a poeticii s-a concentrat asupra acelor construcții care violează și extind regulile gramaticii — cu 'semanticizarea' unor construcții anterior automatizate și cu tropi și figuri de stil[7]. Dacă posibilitatea tratării actelor 'creatoare de reguli' în același fel cu cele 'guvernate de reguli' rămîne o problemă deschisă, eforturile în mare măsură încununate de succes ale gramaticii transformaționale de a discrimina între structuri sintactice profunde și modele de suprafață au lăsat fără îndoială un registru rezidual mai vast în care poetica ar putea opera: întreaga problemă a principiilor ordonatoare care operează atunci cînd cerințele sintaxei au fost epuizate.

Există, deci, motive pentru a căuta noi categorii descriptive și explicative. Dar de ce să legăm interesele poeticii de semiotica generală; de ce să nu dezvoltăm o descriere separată pentru ceea ce este specific literaturii și/sau discursului verbal în general? Primul motiv este că unele din cele mai interesante proprietăți ale literaturii nu par *a fi* 'specifice literaturii'; al doilea este că nu putem pretinde a stabili *a priori* ce este și ce nu este literar. Chiar dacă ne dorim doar o poetică bine definită, cu un domeniu propriu bine delimitat, semiotica comparativă este un preliminariu necesar — ba se impune cu atît mai mult.

Anumite paralelisme au fost, desigur, de mult recunoscute, chiar dacă numai vag sau metaforic. Vorbim în literatură despre motive și imagini și există o lungă istorie a discutării din ce în ce mai riguroase a articulării sunetelor în muzică și poezie[8]. Dar cum s-a arătat mai sus, relația dintre modele mai extinse de discurs și principiile de organizare care stau la baza altor 'artefacte' și performanțe constituie un domeniu plin de promisiuni, ce abia urmează a fi dezvoltat. Există suficiente indicații că organizarea discursului poate avea mai multe trăsături comune cu simbolurile mai puțin articulate, non-verbale, decît cu componentele discrete și regulile stricte de co-ocurență care caracterizează fonologia și sintaxa. Narațiunea, de exemplu, poate fi exprimată prin film, mimică și dans, ca și prin cuvinte, și se poate întîmpla ca ceea ce Christian Metz a numit 'un anumit număr de legi semiologice fundamentale' să determine și capacitatea noastră de a ordona și reconstitui povestirea pornind de la textul verbal[9]. Paralela dintre discurs și film are și alte implicații, după cum arată Cesare Segre:

„. . . înainte de a putea defini drept 'cod' un anumit sistem de moduri de tratare, funcția acestora ar trebui diferențiată și corelată reciproc în așa fel încît rolurile pe care urmează să le dețină să fie distinse clar, în termeni care să fie atotcuprinzători (în limitele stabilite), preciși și lipsiți de redundanțe. Schimbările dinăuntrul unui astfel de sistem sînt în mod necesar traumatice și au repercusiuni care necesită o reorganizare generală. În sintagmatica cinematografului, sistemul nu pare să fie coerent în asemenea măsură. Procedeele tehnice sînt permanent modificate și nimic nu intră în criză, deoarece schimbările sînt mai mult o problemă de stil decît de limbă. Să ne amintim doar că un scriitor poate aduce cu ușurință inovații în tehnica narativă, în timp ce respectă, sau, oricum, nu revoluționează

sintaxa. Pentru un regizor de film, tehnica și sintaxa sînt identice; și este dificil pentru el să spună ceva în vreun fel nou fără a revoluționa *ipso facto*"[10].

Astfel, odată cu problema legilor semiotice care determină narațiunea (și alte feluri de discurs), se pune problema mai profundă a însuși faptului dacă ele sînt legi mai degrabă decît un ansamblu de 'strategii' mai fluide și permanent neinventate.

Sugestia lui Barthes cum că ar exista anumite coduri lax definite și eterogene (proairetic, hermeneutic, referențial, conotațional și simbolic), care împreună ar contura strategia lecturii și ne-ar permite să efectuăm divizări ale textului în „lexii" sau unități ale citirii — constituie un nou fel de analiză a discursului, cu toate că, numindu-le „coduri" și ținînd seama doar de interacțiunea textelor scrise ca sursă a codurilor, Barthes își prejudiciază propria teorie[11]. Este cert că asemenea interacțiuni au loc și între texte și artefacte nonverbale; trebuie doar să reamintim că metafora favorită a lui Henry James pentru arta literară era 'figura din covor'. Lucrările semioticienilor sovietici privind extinderea noțiunii de text spre o includere a tuturor aspectelor vieții culturale, pe care o societate dată le încetățenește și le conservă, acordîndu-le sens și funcție integrale, reprezintă punctul logic de plecare pentru studiul acestei interacțiuni[12]. Ar merita, desigur, osteneala ca în anii următori poetica să cerceteze principiile și/sau strategiile semiotice care guvernează literatura unui anumit autor sau a unei anumite perioade. Ce paralelisme există între discursul literar și alte 'texte' — nu numai artistice, ci hărți, calendare, organizarea spațiului social și așa mai departe? Prin ce diferă literatura, din acest punct de vedere, de alte feluri de discurs? Cînd și de ce survin modificări ale paradigmei semiotice?

Departe de a întuneca calitățile specifice literaturii, răspunsurile la asemenea întrebări le-ar putea, de fapt, elucida cu mult mai multă delicatețe și convingere. Sau, cum spune Merleau-Ponty:

„Trebuie să efectuăm o reducție asupra limbii, fără de care ea ar rămîne ascunsă privirii noastre . . . Ar trebui să comparăm arta cuvîntului cu alte arte ale expresiei care nu recurg la limbă și să încercăm să privim limba ca pe una dintre aceste arte mute. Este posibil ca sensul limbii să aibă anumite privilegii față de sensul picturii și ca, în cele din urmă, să trebuiască să depășim această paralelă. Dar numai încercînd să procedăm astfel vom putea vedea ce face ca această comparație cu pic-

tura să fie impracticabilă și prin aceasta să avem șansa de a descoperi ce este specific limbii"[13].

Dacă o parte a viitorului poeticii aparține în mod logic cercetării semiotice și studiului sistemelor semnificative, o altă parte, tot logic, va aparține cercetării pragmaticii și studiului resurselor sociale și a practicilor sociale. Și încă odată, există rațiuni interioare poeticii însăși care sugerează un asemenea program extins de cercetare. Literatura, de exemplu, este definită mai mult prin context și funcție decît prin trăsături formale: „Însăși existența unui fapt ca 'literar' se bazează pe calitatea sa diferențială, adică pe inter-relațiile cu ordini atît literare, cît și extraliterare... Ceea ce într-o epocă ar fi fapt de literatură, în alta ar fi o problemă banală de comunicare socială"[14]. Căutarea conexiunilor dintre literatură, sau discurs în general, și contextul său social este, desigur, o activitate veche, însă una care a fost deformată în trecut prin determinism primitiv și categorii reductive în ambele sensuri — cel practic, ca și cel discursiv. Cercetări recente asupra actelor de vorbire și asupra pragmaticii limbii indică totuși existența unor căi pentru stabilirea unor legături legitime între text și context care nu suprasimplifică și nici nu distrug specificitatea fiecăruia. Urmărind filozofi ca Wittgenstein, Austin și Searle, putem vedea că, dacă limba este un sistem de articulare a sensurilor — de instituire, discriminare, categorizare și transmitere a informației —, ea este și un mod al practicii, ceva ce facem. 'Forța ilocuționară' a oricărui caz particular de comportament lingvistic — acțiunea pe care o efectuează, cum ar fi 'salutul' sau 'iertarea', 'promisiunea' sau 'amenințarea' — este consecința anumitor asociații contextuale convenționale. Actele de vorbire presupun o întreagă rețea de roluri, forțe și obligații, precum și dependența de presupoziții cu un caracter mai larg, privind natura oricărui vorbitor și a lumii pe care acesta o locuiește. Efectuarea pînă și a celei mai simple invitații sau cereri presupune ca vorbitorul să recunoască intenții, emoții, drepturi și obligații, o anumită relație față de interlocutorul său și față de contextul în care schimbul comunicativ are loc[15].

Astfel, acțiunile pe care cineva le înfăptuiește prin limbă reflectă și, în egală măsură, dau expresie unui număr de distincții sociale care, la rîndul lor, rînduiesc alte instituții și practici. Am spera, deci, că o investigare în pragmatica discursului — atît a ansamblului de genuri disponibile, cît și a

textelor individuale — ar revela numaidecît ceva din lumea socială în care sînt conținute literatura și alte forme de discurs, ar arăta de asemenea *cum* și *unde* se desparte discursul de alte practici sociale. O astfel de 'tipologie istorică a practicilor semnificante' ar putea, după Julia Kristeva, „să deschidă posibilitatea unei noi perspective asupra istoriei, poate a unui nou principiu de împărțire a timpului istoric, pentru că temporalitatea semnificantă nu este co-extensivă cu cea a modurilor de producție"[16].

Valoarea instituțională a discursului poate fi abordată global sau local. Adică, se poate considera întregul ansamblu de utilizări pe care o cultură dată le acordă discursului său, și împreună cu acestea dimensiunile de ordin social care sînt în general considerate relevante față de discurs, precum și cele care nu sînt[17]. La un nivel mai local se pot găsi moduri de discurs 'privilegiate', care devin paradigmă a ceea ce se poate realiza prin discurs și, probabil, și prin alte practici. O cercetare de asemenea factură este deja în curs. Ne gîndim, desigur, la Foucault și în special la studiile sale mai minuțioase care corelează procedeele medicale *(The Birth of the Clinic)* și mecanismele închisorilor *(Surveiller et punir: naissance de la prison)* cu tipurile dominante de discurs, totul cuprinzînd o singură 'formație epistemologic-juridică'[18]. Mai există, apoi, și acele studii care, dincolo de încercarea de reconstituire a contextului original, cercetează de fapt determinanții procesului de receptare, modul cum noi contexte reorganizează practicile de lectură și dau naștere unei 'méconnaissance' și/sau unei transformări a sensului textului. Aici modelele sînt 'teoria receptării' a lui Hans Robert Jauss și procedurile de interpretare propuse de Louis Althusser și de elevul acestuia, Jacques Ranciere[19].

Două sînt avertismentele care ar trebui să ne însoțească, totuși, atunci cînd extindem poetica, pînă la a include soluții mai largi pentru praxis. Primul a fost rostit de mult de către Tînianov și Jakobson, cînd aceștia au considerat și ei necesitatea de a trece dincolo de formalism:

„Dezvăluirea legilor imanente ale istoriei literaturii (sau a limbii) ne permite să caracterizăm fiecare schimbare a sistemelor literare (sau lingvistice), dar nu ne permite să explicăm tempo-ul evoluției sau direcția particulară pe care o ia, pusă față în față cu mai multe căi de evoluție teoretic posibile... Problema privind alegerea unei căi specifice, sau cel puțin

a uneia dominante, poate fi rezolvată numai prin intermediul unei analize a corelării seriilor literare cu celelalte serii istorice. Această corelaţie (sistemul sistemelor) îşi are legile ei structurale specifice care trebuiesc studiate. A examina corelaţia sistemelor fără a lua în considerare legile imanente ale fiecărui sistem este metodologic un pas fatal"[20].

Al doilea avertisment este de o dată mai recentă, dar consideră şi el, în felul său, necesitatea de a valorifica adecvat natura specifică a obiectului nostru de studiu — nu numai practici care semnifică, ci şi, în cazul discursului literar, practici care adesea submineazặ în numele a ceva ce nu poate fi lesne subsumat modelelor sociologice:

„... în măsura în care lingvistica s-a instaurat ca ştiinţă a unui obiect ('limbă', 'vorbire' sau 'discurs'), atît de supus necesităţii de comunicare socială încît să devină inseparabil de sociabilitate..., acest model lingvistic poate vorbi numai despre acele practici sociale... care deservesc un asemenea schimb social: o semiotică care înregistrează aspectul sistematic, sistematizator sau informaţional al practicilor semnificante... nu poate pur şi simplu continua urmînd doar modelul lingvistic, sau chiar principiul sistematicităţii, dacă are drept scop şi abordarea practicilor semnificante care, deşi deservesc comunicarea socială, sînt în acelaşi timp şi ariile privilegiate unde acesteia i se atribuie un sens non-utilitar, ariile de transgresiune şi plăcere... instituită ca ştiinţă în măsura în care se centrează pe limbă ca şi *cod* social,... (ea) nu are vreo cale de a include în limbă ceva care să nu ţină de contractul social, ci de joc, plăcere sau dorinţă... Momentul de transgresiune este momentul cheie în practică... schimbarea de direcţie a subiectului vorbitor, capacitatea sa de a reînnoi ordinea în care este prins fără scăpare; şi această capacitate este, pentru *subiect,* capacitatea de a se bucura"[21].

Dacă se reţine acest lucru, a extinde poetica nu va însemna a o pierde. Iar aria de speculaţie şi munca dificilă de re-definire pe care o implică o asemenea extindere şi-ar avea valoarea lor educativă proprie. Pentru studenţi, aceasta ar însemna cunoştinţe mai puţin compartimentalizate, capacitate de a 'plasa' studiul literaturii şi al discursului într-o relaţie mai limpede cu celelalte studii. Şi le-ar putea pune cîteva probeme teoretice interesante despre discursul în care se întrupează discipline diferite şi despre practicile semnificante în care sînt implicaţi educator şi discipol deopotrivă.

NOTE

1. John O'Neill, *'Translator's Preface'*, Maurice Merleau-Ponty, *The Prose of the World* (Evanston, 1973), XXXIX—XXX.

2. 'Teaching Reading: The Case of Marx in France', *Diacritics*, Winter (1976), 10—11.

3. Cf., de exemplu, *'Standard Language and Poetic Language'*, în Mukařovský: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, editat de Paul L. Garvin (Washington, 1964); lucrarea lui Harvey Sacks privind perechile de schimb conversaţional sugerează de asemenea o tendinţă a interlocutorilor de a stabili paralelisme fonologice şi sintactice nu prea diferite de cele din poezie (conferinţele de la Summer Institute of Linguistics, University of Michigan, 1974), iar John Ross şi-a început de curînd cercetarea privind rolul consideraţiilor estetice în transformări (Conferinţa despre stil şi stilistică, C.U.N.Y. — Graduate Center, April, 1977).

4. Vezi Julia Kristeva, 'The System and the Speaking Subject', în: *The Tell-Tale Sign*, editată de Thomas A. Sebeok (Lisse, 1975), 47—46; Anthony Wilden, *System and Structure* (London, 1972), 445—461; V. N. Vološinov, *Freudianism: A Marxist Critique*, tradus de I. Titunik şi N. H. Bruss (New York, 1976), 117—148; Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven, 1976), 1—27; şi Hayden White, *Meta-History* (Baltimore, 1973).

5. Edward Said, 'Interview', *Diacritics*, Fall (1976), 34; vezi, de asemenea, lucrarea lui Said, *Beginnings* (New York, 1975).

6. Vezi Philip Pettit, *The Concept of Structuralism* (Berkeley, 1975).

7. Yury Lotman, *Analysis of the Poetic Text*, editat şi tradus de D. Barton Johnson (Ann Arbor, 1976), oferă o dezbatere cuprinzătoare a conceptului de 'semanticizare'.

8. Pentru o scurtă istorie a subiectului, vezi George Steiner, *After Babel* (London, 1975), 414—424.

9. *Essais sur la signification du cinema* (Paris, 1968), 205.

10. *Semiotics and Literary Criticism* (The Hague, 1973), 43.

11. S/Z, tradus de Richard Miller (New York, 1974), 18—20, mai ales.

12. Ju. M. Lotman et al., *'Theses on the Semiotic Study of Cultures'*, în Sebeok, 1975: 57—83.

13. Merleau-Ponty, 1973: 46.

14. Jury Tynjanov, 'On Literary Evolution', în: *Readings in Russian Poetics*, editat de Ladislav Matejka şi Krystyna Pomorska (Cambridge, Mass., 1971), 69.

15. Vezi John Searle, *Speech Acts* (Cambridge, 1969), pentru o discutare mai cuprinzătoare a 'precondiţiilor' şi a logicii actelor de vorbire.

16. Sebeok, 1975: 55.

17. Antropologistul Dell Hymes a fost un autor prolific în acest domeniu; cf. mai ales lucrarea sa 'Models of the Interaction of Language and Social Life', în: *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, editat de Hymes și J. Gumperz (New York, 1972).

18. Aceasta este traducerea lui Mehlman a terminologiei lui Foucault în *Surveiller et punir* (Paris, 1975), în Mehlman, 1976: 16. Lucrarea lui Sylvie Romanowski *Illusion chez Descartes: La Structure du discours Cartesien* (Paris, 1974) este un studiu mai îngust în aceeași manieră, corelînd metoda discursului cu cea filozofică; vezi de asemenea White, 1973 și Said, 1975.

19. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main, 1970); Althusser et al., *Lire le capital* (Paris, 1973).

20. 'Problems in the Study of Language and Literature', în: *The Structuralism*, editat de Richard T. și Fernande M. De George (Garden City, 1972), 83.

21. Kristeva, în Sebeok, 1975: 50—51.

V

CONCLUZIE

ȘANSELE LINGVISTICII ÎN STUDIILE LITERARE

Richard McLain

Pînă recent, în știința americană relația dintre studiul literaturii și cel al limbii a fost deformată. Înainte de 1930, cercetarea lingvistică și cea literară se suprapuneau; relația dintre ele era una de înrudire, chiar dacă, retrospectiv, acest lucru ni se pare naiv. Cercetătorii limbii, pe de-o parte, au început să fie plictisiți de perspectiva filologului, prea îngustă, prea istoristă, de insistența lui nejustificată asupra ascendenței textului literar, de metodologia lui prea ocazională, precum și de acel *etimon,* cvasi-spiritual, cvasi-psihologic, care își propunea să-i conducă pe filologi de la limbă la *Weltanschauung,* la „suflet". Pe de altă parte, dacă un lingvist trebuia să hoinărească prin pajiștile literaturii, sinuozitatea demersurilor sale analitice rămînea nesancționată și necontrolabilă, de vreme ce obiectul studiului său se afla în interiorul limitelor utilizărilor „obișnuite" ale limbii. Lingviștii americani, în special, s-au opus încercărilor de a trata limbajul „artificial" al poemelor sau romanelor cu ajutorul metalimbajului rezervat așa-ziselor utilizări „naturale" ale limbii ca, de exemplu, conversația telefonică — cea mai obișnuită, chiar dacă cea mai pedestră, hrană a lingvisticii descriptive americane.

Din 1960, și în ciuda celor mai severe restricții asupra unor astfel de studii interdisciplinare, un număr de lingviști bine pregătiți au propus analizarea textului literar cu noile microscoape ale gramaticii generativ-transformaționale. Interpretările lingvistice ale anilor '60 au convins însă critica literară că analiza lingvistică nu era decît o mistificare, mai degrabă decît o demistificare. În general, lingviștii au furnizat mult mai puțină pătrundere în esența obiectelor literare decît criticii literari inteligenți care au evitat pur și simplu modelele curente ale limbii, utilizînd adesea termeni descriptivi discre-

ditați și chiar noțiuni, privind relația dintre structură și sens, ce se contraziceau reciproc. Nu e mai puțin adevărat, însă, că noua „schismă" dintre lingvistică și studiile literare a fost provocată de o fundamentală neînțelegere a obiectivelor și procedurilor specifice. Spre exemplu, unii critici literari presupun că lingvistul contemporan posedă niște cunoștințe speciale privitoare la limbă care sînt neaccesibile non-lingvistului; aceiași critici, apoi, sînt pe drept dezamăgiți cînd lingvistul nu e în măsură să descopere vreun sens nou, deosebit, pe care ei nu l-au sesizat. În realitate, majoritatea teoriilor lingvistice actuale își propun doar să construiască ipoteze de lucru despre anumite procese ale limbii. Astfel, premisa fundamentală, cel mai adesea însă ignorată cu bună-știință, a teoriilor generative ale limbii este aceea conform căreia vorbitorul își *cunoaște* propria limbă, iar unica „ignorare" este capacitatea sa limitată de a descrie procesele prin care produce și înțelege enunțurile. Prin urmare, lingvistul transformațional/generativist nu își asumă vreo competență deosebită în a interpreta sensul (afară de cazul în care împărtășește vreun vocabular sau dialect comun cu scriitorul pe care-l analizează, de bună seamă); el structurează pur și simplu modéle care să descrie sau să specifice cel mai adecvat procesele implicate în generarea structurilor de suprafață ale limbii. Rezultatul muncii unui lingvist generativist este o gramatică, o teorie a limbii; ea e o reconstrucție euristică a cunoștințelor noastre despre limbă, o cartare a operațiilor și a elementelor primare pe care lingvistul le presupune că interacționează în prezicerea varietății enunțurilor dintr-o limbă dată.

Mai degrabă decît să ne informeze despre ceea ce am „scăpat" dintr-un enunț, aceste modele descriu, așadar, ceea ce *știm deja* (intuitiv) despre enunț și legăturile lui cu alte enunțuri ale limbii. Prin urmare, lingvistul, care pretinde că lingvistica poate releva noi profunzimi ale sensului sau valori ale textului literar, neagă o dogmă primordială a disciplinei pe care o profesează.

Aceste concepții greșite s-au dovedit a fi obstacole în utilizarea lingvisticii ca instrument al studiilor literare, dar ele au putut să fie depășite, în cîteva direcții mari, în ultimii ani. Culegerea de față — unică, prin profilul ei, în literatura de specialitate — probează, însă, după părerea mea, că mai rămîn de depășit și alte dificultăți fundamentale înainte ca modelele lingvistice generative să devină instrumente utile

sau acceptabile pentru critica literară: 1. ipoteza conservării sensului, 2. rigiditatea morfemică, 3. problema limbajului obișnuit, 4. gramaticile propoziționale și 5. problema receptorului.

I. IPOTEZA CONSERVĂRII SENSULUI

O premisă care separă exegeza literară de teoriile generative ale structurii lingvistice, avansată de Noam Chomsky și discipolii săi pe la jumătatea anilor '60, este ipoteza conservării sensului. În general, tezele generative standard susțin că accidentele sintaxei și morfologiei structurii de suprafață nu contribuie ele însele la crearea sensului — anume, că structurile de suprafață ar fi produsul conservării sensului, produsul operațiilor transformaționale aplicate asupra structurilor de adîncime fundamentale. Acestea din urmă sînt ele însele generate de către un set independent de reguli categoriale combinate cu lexiconul limbii. Dar configurația structurii de adîncime este cea care contribuie la sensul final al enunțului. (De fapt, o structură de adîncime ar putea fi definită ca secvență ce conține toate trăsăturile funcționale și lexicale necesare sensului enunțului). Regulile transformaționale (sintactice) și fonologice transformă, așadar, în principal restructurează, structura de adîncime într-un enunț acceptabil al limbii. Majoritatea regulilor transformaționale sînt considerate *obligatorii.* Transformarea „reflexivă", prin urmare, transformă configurația structurii de adîncime de forma

Eu (timp trecut) pișc. Eu.

(abreviată cu necesitate, ea însăși inacceptabilă ca enunț de suprafață) prin

Eu (timp trecut) mă pișc.

Transformările obligatorii ulterioare vor produce forma de suprafață: „M-am pișcat".

Un mare număr de reguli transformaționale sînt considerate, însă, ca opționale; adică, ele produc ceea ce unii au numit „variante stilistice" ale aceleiași structuri de adîncime. Astfel, o structură de adîncime care a trecut prin diferite transformări

opționale (dar care conservă sensul) poate genera următoarele secvențe de suprafață:

Yeats a editat poeziile lui Blake.
Ceea ce a editat Yeats au fost poeziile lui Blake.
Poeziile lui Blake au fost ceea ce a editat Yeats.
Poeziile lui Blake au fost editate de către Yeats.

În prima expansiune a teoriei generativ-transformaționale, ipoteza conservării sensului a părut a fi o constrîngere necesară a modelului pentru ca acesta să fie capabil a face afirmații generale referitoare la interpretările semantice similare pe care vorbitorii unei limbi le atașează variatelor secvențe de suprafață (ca, de exemplu, secvențelor de mai sus). Firesc, în *acest* domeniu, al transformărilor stilistice opționale, au văzut criticii lingviști-literari potențiale aplicații literare ale modelului generativ.

Majoritatea stilisticienilor transformaționaliști ai anilor '60 au urmat propunerea lui Richard Ohmann (1964; 1966), conform căreia utilizarea recurentă de către scriitor a transformărilor opționale ar putea să contribuie la analiza formală a stilului. A fost însă neclar în ce anume ar putea consta această contribuție. O altă alternativă a fost anatema asupra criticii literare — altfel spus, dacă transformările conservă total sensul, atunci stilul, corelat cu noțiunea de transformări opționale, este fără sens și nu contribuie cu nimic la text. Ohmann și-a ales o cu totul altă țintă, asertînd că înseși structurile de suprafață — cu alte cuvinte, operațiile transformaționale care restructurează arborii derivaționali — contribuie interesant și semnificativ la sensul enunțului. Poziția lui Ohmann, pînă în 1971, este una pe care Chomsky și discipolii săi au negat-o în mod repetat. În cele din urmă, acumularea de dovezi privitoare la focalizare și presupunere, subiect și comentariu, precum și la domeniul logic, a determinat pe teoreticienii transformaționali-generativiști la o modificare substanțială a modelului inițial al lui Chomsky. Modificarea, cunoscută ca *Teoria Standard Extinsă*, a sugerat că, în timp ce transformările conservă sensul în termenii relațiilor funcționale fundamentale, ele mai joacă și un anumit rol în determinarea sensului ultim al unui enunț; cu alte cuvinte, transformările opționale pot avea „efecte semantice neregulate", pentru care este necesară postularea unor reguli semantice distincte, care să utilizeze informația nereprezentată de 'arbori'.

II. RIGIDITATEA MORFEMICĂ

Pe la 1970, un număr de lingviști au început să manifeste rețineri față de postulatele sintaxelor transformaționale „clasice". Acestea au devenit dubioase din cauza strictului dualism implicat de noțiunile de structură de suprafață și de adîncime ale transformaționaliștilor; unii au adus probe semnificative împotriva naivei bifurcații a „selecțiilor restrictive" (mărci semantice cu dublă valoare, pentru filtrarea și reținerea structurilor neacceptabile), și împotriva absolutei categorizări sintactice și semantice. Noii *semanticieni generativiști* (după cum s-au autointitulat) susțin că nu e suficient ca modelele lingvistice să furnizeze derivări formale explicite pentru toate structurile de suprafață; pentru a dobîndi o adecvare descriptivă acceptabilă, ele trebuie să indice și o modalitate de determinare a condițiilor de adevăr pentru fiecare formă — adică, să specifice modul de a prevedea, pentru orice enunț, care alte enunțuri sînt implicate de către acesta sau care nu sînt compatibile cu acesta. În particular, semantica generativă susține că triada standard, alcătuită din structura de adîncime (conținînd reguli categoriale și un lexicon), semantica (reguli proiective) și sintaxa structurii de suprafață (transformări fonologice și sintactice), impune o nejustificată separare de funcții în descrierea limbilor naturale. Contrapropunerile lor includ argumentul că structura sintactico-semantică ce stă la baza enunțurilor este cu mult mai abstractă decît se credea pînă atunci și că sistemul de reguli este omogen, neseparabil de-a lungul liniei dintre sintaxă și semantică. Ei au propus un model constînd din elemente logice și semantice primare, care, printr-un sistem de transformări, produce exact termenii lexicali posibili precum și toate configurațiile sintactice posibile, determinări complexe, presupoziții, implicații și referințele nedefinite, ce aparțin limbii naturale.

Dintr-un punct de vedere, sarcina gramaticii transformaționale este limitată, centrîndu-se doar asupra sintaxei ca manifestare a sintaxei. În schimb, semantica generativă, dacă poate fi numită cumva sistem, este un sistem complex și integrator, vizînd relevanța lingvistică printr-o îmbinare laxă de discipline, punînd laolaltă lexicologia, sintaxa transformațională, logica modală și *fuzzy* (= a predicatelor inexacte sau „neclare"), teoria actelor de vorbire, pragmatica și psihologia experimentală. S-ar putea spune că semantica generativă și-a luat revanșa față de binecunoscuta obiecție a lui L. Bloomfield,

anume că lingvistica nu ar trebui să încerce să analizeze *sensul*. Unele modele semantice generative propuse includ: un lexicon de mărci semantice abstracte, primare (asemănător lexiconului de morfeme englezești al transformaționaliștilor); un set de mărci logice abstracte (asemănătoare regulilor categoriale arbitrare), specificînd conținutul cognitiv; un calcul aproximativ al regulilor „globale" sau transderivaționale; un set de condiții de adecvare la și dependență de context.

Incursiunea semanticienilor generativiști în miezul sensului și al formei furnizează premise semnificative pentru teoria stilistico-lingvistică și, în general, pentru exegeții literari ce caută în descrierile lingvistice noi izvoare metodologice și terminologice pentru discutarea literaturii. O posibilitate imediată pentru stilistician se relevă a fi aceea a cunoașterii unui sistem sintactico-semantic unic. Semanticienii generativiști, de exemplu, au descris un model sintactico-semantic în care un sistem de reguli poate deriva secvențe corect formate de unități lexicale și elemente semantice primare abstracte în forme propoziționale. O consecință a utilizării acestui sistem fusese aceea de a identifica, descrie și taxonomiza așa-numitele „predicate atomice". Un astfel de predicat, exprimat ca element semantic primar abstract (semnificînd că în engleză nu există o realizare lexicală unică, fixată), este cauzativul (A CAUZA). Această trăsătură semantică, ce marchează verbele din toate limbile, a suscitat pentru un timp interesul filozofilor și al lingviștilor, dar numai acum, recent, a fost găsit un argument semnificativ pentru sublinierea funcției, atît sintactice cît și semantice, a cauzativului în engleză. „Clasicele" gramatici transformaționale par legate de analizele structurii de adîncime, care sînt permutații relaționale ale *morfemelor de suprafață* — postulînd noi elemente abstracte numai dacă ele pot fi identificate și în alte manifestări de suprafață. Această rigiditate morfemică nu reușește să dea socoteală de anumite ambiguități în enunțurile englezești — ca, de exemplu, clasicul „John a omorît-o aproape pe Mary", unde ambiguitatea implică elemente ca spațialitate, modalitate, cauzalitate și intenție. Această ambiguitate intră în conflict cu înseși criteriile transformaționaliștilor referitoare la adecvarea descriptivă a gramaticii — cu alte cuvinte, că trebuie separate structurile de adîncime pentru toate și fiecare interpretare a unei secvențe de suprafață în parte. S-ar părea că singura cale de a construi mai multe structuri de adîncime pentru „John a omorît-o

aproape pe Mary" ar fi aceea de a descompune unitățile sale de suprafață în componente pre-lexicale abstracte; verbe de suprafață ca *a omorî*, deci, trebuie considerate ca fiind combinații de predicate semantice primare (d.e., *cauză, intenționa, muri, deveni*), fiecare din ele reprezentînd nivele propoziționale distincte ale enunțului. Conform acestei analize, lexicalizările specifice, în cazul lui *omorî*, sînt derivate din aplicarea unei serii de transformări care combină (sau „dă naștere" la) predicate.

Aceste noi explorări în teoria semantică, împreună cu investigațiile paralele din logica presupozițiilor și implicației, sînt cele care dau o oarecare perspectivă de ansamblu asupra a ceea ce e nou și interesant în stilistica contemporană. Acestea sînt conținute în lucrările lui Elisabeth Traugott, Michael Reddy și Teun van Dijk. Delimitările lor și taxonomia trăsăturilor semantice abstracte pot fi un element util pentru descrierile criticii literare — și, în special, stilisticienilor preocupați de descoperirea și izolarea, în vederea interpretării, a acelor trăsături-tip ale limbii care pot fi considerate ca fiind *stilul* scriitorului sau al operei. Pe de-o parte, recurența lingvistică a *trăsăturilor semantice* poate fi relaționată mai direct cu noțiunea noastră de *sens al stilului*, sau cu caracterizarea semantică a stilului, decît ar putea-o face alte tipare pur sintactice (deși scopul ultim al semanticienilor generativiști ar putea fi acela de a arăta că nu există configurații pur sintactice). În al doilea rînd, ea ar putea furniza criticului o modalitate de a vorbi despre tipare pe care el le intuiește într-o limbă dată, dar a căror descriere evită terminologia sa gramaticală tradițională. În lucrarea sa (*supra*, p. 173), Elisabeth Traugott extinde considerabil studiul micro-semantic în structurile logice, chiar pînă la a include „condiții de adecvare cu limba din epoca contemporană autorului, cu genul discursului literar, cu universul în care se plasează autorul, precum și interacțiunea dintre acestea și expectațiile noastre privitoare la ACESTEA în timpul în care încercăm să stabilim o teorie a operei autorului". Traugott ne conduce spre o teorie a competenței atît literare cît și gramaticale. Asemănător, Michael Reddy (p. 137—157) vizează descrierea unor aspecte ale competenței noastre literare — în special, felul în care aceasta circumscrie ambiguitatea, metafora și nivelul semnificației cu sensuri multiple. Deși analiza lui Reddy ar părea mai accesibilă logicianului și lexicologului semantician decît criticului

literar, ea reprezintă doar o faţetă a complexului de formalizări pe care le solicită orice discuţie referitoare la competenţa noastră literară.

III. PROBLEMA LIMBAJULUI OBIŞNUIT

Prin 1960, critica stilistico-literară americană s-a centrat asupra enunţurilor ca unităţi de analiză necesare şi suficiente. Ideea „competenţei" lingvistice, aşa cum a fost ea concepută de Chomsky şi discipolii lui în analizele şi descrierile lor, apărea tot mai mult ca şi competenţă *propoziţională, sintactică*, şi nimic mai mult. Gramaticianul conştiincios era convins că poate avea încredere în instinctul său asupra acceptabilităţii, generalităţii şi gramaticalităţii enunţurilor-eşantion. Prima fisură în armura competenţei propoziţionale şi a metodologiei raţionaliste a pornit de la acei lingvişti empirici care au continuat să facă cercetări pe teren, culegeri de date, studiul dialectelor în oraşul New York, în Munţii Apalaşi şi oriunde oamenii se folosesc de limbă. Întrebări au apărut şi din partea cercetătorilor preocupaţi de aspectele specifice ale performanţei literare şi a pedagogilor care căutau avantajele didactice ale noilor teorii ale limbii ce proliferau pe la sfîrşitul anilor '60 şi începutul anilor '70.

Des frecventatele probleme de competenţă, normă lingvistică, acceptabilitate, „obişnuit", au bîntuit toate conferinţele despre teorii lingvistice sau metodologie. Fiecare se simţea în siguranţă datorită însuşi numelui mişcării filozofice care a încorporat mare parte din teoria lingvistică contemporană: *filozofia limbajului obişnuit*. Orice discuţie stilistică s-a centrat pe acceptarea sau demascarea a ceea ce a fost numit utilizare „literară", ca opusă utilizării „obişnuite", deşi nici o dovadă empirică nu putea fi adusă în favoarea vreuneia din ele. Pe lîngă aceasta, metodologia literară americană ar putea fi de acord cu teoria lingvistică americană cel puţin în privinţa *evidenţei* — cu alte cuvinte, că dovada statistică ar fi redundantă, inutilă, sau neinteresantă. Unica justificare a acestor clase este una intuitivă; totuşi, dacă intuiţia este piatra unghiulară în definirea modurilor de utilizare, de ce să nu fie luate în considerare distincţii ca poem liric, roman, poezie burlescă etc.? Alternativ, ce trebuie să acceptăm ca limbaj „obişnuit"? Oare o înregistrare a proprietăţilor elementale ale pulsa-

rilor se include în aceeaşi clasă de discurs ca şi comanda dată măcelarului pentru un picior de miel sau promisiunea copilului faţă de mama sa că n-o să se mai atingă niciodată de banii de cumpărături? Mulţi critici au început să argumenteze că *limbaj obişnuit* este o sintagmă înşelătoare, inadecvată — una prea des invocată de către lingvişti, filozofi, critici. Limba niciodată nu e „obişnuită": fiecare instanţă a ei este specializată. Fiecare enunţ e un act de vorbire structurat în mod special pentru a îndeplini condiţiile de reuşită ale unei situaţii, condiţiile de adecvare şi de cunoaştere. Unele din aceste condiţii pot fi specificate formal într-o teorie a limbii; unele sînt, de fapt, trăsături necesare pentru o reprezentare adecvată a cunoaşterii noastre lingvistice. Altfel spus, ca vorbitori ai unei limbi, ne pricepem să mînuim reguli foarte abstracte şi complexe privind relaţiile vorbitor-ascultător, privind lumile posibile în care acţionăm, şi aşa mai departe.

În timp ce opera lui Noam Chomsky a stîrnit un mare interes în filozofia limbii *vis-à-vis* de natura şi structura convenţiilor sintactice, analizeze lui John Austin şi John Searle au furnizat cea mai influentă teorie privind acţiunea şi teoria *semantică* a limbii. În faimoasa sa carte *How to Do Things with Words* (1962), Austin elaborează pornind de la concepţia lui Wittgenstein că limba întruchipează şi alte funcţii decît cea asertivă şi că multe enunţuri „bine-formate" (autentice) ale limbii nu pot fi verificate din cauză că ele nu se dovedesc a fi nici adevărate, nici false. Austin distinge două tipuri de enunţuri: *constatative* şi *performative*. Constatativele sînt rostiri, enunţuri, care pot fi verificate, de exemplu, aserţiuni sau descrieri. Performativele nu sînt verificabile; mai degrabă, ele înfăptuiesc o acţiune simultan cu rostirea enunţului care numeşte acţiunea respectivă; d.e., în anumite condiţii, enunţul „Promit să scriu un articol mai bun mîine" constituie acţiunea de a promite, cu toate presupoziţiile, angajamentele şi intenţiile ei concomitente. Înţelegerea unui enunţ performativ implică considerabil mai mult decît o simplă cunoaştere de nume şi fapte logice; ea implică un set de convenţii sociale. Austin merge mai departe, stabilind tipurile de condiţii, convenţii şi intenţii care transformă astfel de enunţuri în acte reuşite, dotate cu sens. În acest sens, el consideră forţa „semnificaţiei" — condiţii, intenţii, obligaţii — drept *forţă ilocuţionară* a enunţului. Într-o altă lucrare (v. Searle, 1971), Austin argumentează că constatativele sînt şi ele acţiuni de acelaşi fel ca şi enunţurile performative.

În cartea sa, *Speech Acts* (1969) și în lucrări ulterioare, discipolul lui Austin, John Searle, stabilește un corpus bine definit de principii pentru analiza forței ilocuționare, precum și criteriile fundamentale pentru clasificarea actelor verbale. Metodologia lui Searle a furnizat baza teoretică pentru toate investigațiile ulterioare ale acestor fenomene.

Interesul criticului literar pentru categoriile lui Austin și Searle a luat o mare amploare în ultimii ani. El s-a manifestat în forme variate, de la aplicări dogmatice ale teoriei pînă la re-interpretări mai abstracte ale analizelor lui Austin și Searle, prin extensiunea lor în alte zone ale discursului, neexplorate pînă atunci. Astfel, prima parte a eseului lui Stanley Fish, *Ce se face cu Austin și Searle: teoria actelor de vorbire și critica literară (supra,* p. 226—246), împrumută categoriile lui Austin și Searle pentru a trasa o paralelă cu explorările shakespeariene ale „țesăturii de obligații" implicate de interacțiunea socială. Fish descoperă că piesa *Coriolanus* poate fi caracterizată ca un comentariu dramatic asupra convențiilor actelor de vorbire. Teza lui Shakespeare, în interpretarea lui Fish, ar fi: „. . .Nu cuvintele sînt în forță atît timp cît există instituții, ci instituțiile sînt în forță numai atît timp cît există cuvinte, atît timp cît, rostite fiind, interlocutorii acționează în modul prescris de acestea [. . .]; instituțiile nu sînt nimic altceva decît efectul (temporar) al convențiilor interindividuale, realizate prin intermediul actelor de vorbire și, prin aceasta, ele sînt tot atît de fragile ca și deciziile, întotdeauna pasibile de a fi ori revocate, ori respectate. [. . .]. Concluzia este inevitabilă: enunțurile declarative (ca și celelalte) nu numai că reflectă pur și simplu starea; ele *sînt* starea, care crește și descrește după cum sînt luate sau nu în serios". (p. 242). Fish a găsit o alianță filozofică între poetul din secolul al XVI-lea și logicianul din secolul XX. Deși oferă o interpretare acceptabilă, strălucitoare chiar, a acestei așa-numite „piese-problemă", eseul lui Fish nu adaugă nimic nou teoriei sau filozofiei limbii. Astfel, constatăm că, de fapt, el e sceptic cu privire la eficacitatea teoriei actelor de vorbire în critica literară. Deși se poate oricînd realiza o analiză „speech acts" a pieselor, aceasta va fi, de obicei, banală — nimic mai mult decît o simplă listă a ocurenței sau a distribuției actelor. Fish susține, totuși, că analiza sa la *Coriolanus* are o oarecare validitate, datorită naturii textului literar particular pe care l-a ales: „Teoria actelor de vorbire este o examinare a condițiilor de inteligibilitate, a ceea ce înseamnă a semnifica în societate, a procedurilor care trebuie

să existe pentru a putea admite că cineva a fost înțeles în ceea ce a spus. [. . .] Urmează că, în timp ce o analiză „speech acts" a unor astfel de texte va fi oricînd posibilă, aceasta va fi, în același timp, și banală [. . .], căci, dacă condițiile de inteligibilitate sînt cele care fac posibil orice text, nu orice text tratează *despre* aceste condiții. Ceea ce vreau să spun este că viitorul Teoriei actelor de vorbire ca instrument al criticii literare va depinde de grija pe care o vor avea cei care o adoptă în alegerea textelor care, ca și *Coriolanus,* fac ceea ce face și el". (Fish, 1976a, p. 1024—5; *supra,* p. 256). Scepticismul lui Fish în ceea ce privește aplicabilitatea Teoriei actelor de vorbire are la bază un mai vechi scepticism, adînc înrădăcinat în critica literară americană: inaplicabilitatea *oricărei* discipline în cadrul criticii literare.

Nu ar fi posibil, atunci, ca punctul de vedere literar să fie acela care să aducă un spor de cunoaștere în filozofia limbii? Trebuie amintit faptul că cea mai mare parte a studiilor filozofice dedicate limbii s-au centrat pe problemele aserțiunii și descrierii — adică a acelor acte care sînt verificabile — cartea lui Searle fiind, ea însăși, în esență, o analiză a aserțiunilor și descripțiilor ca acte de vorbire; aceste studii se centrează, așadar, asupra actelor care pot fi relaționate cel mai direct cu „realitatea".

Discuția dintre R. Ohmann și J. Searle a contribuit la dezvoltarea unei baze comune, atît pentru teoria actelor de vorbire, cît și pentru teoria faptului literar. În eseul său, „Limbaj, acțiune și stil" (1971a), Ohmann încearcă să transpună conceptul de act ilocuționar, în mod direct și fără nici o modificare, la analiza literară. Ohmann pare să afirme cu destulă îndrăzneală că orice discurs, inclusiv cel literar, constă doar dintr-o serie de acte ilocuționare. În majoritatea lucrărilor sale anterioare asupra stilului, el a susținut că stilul este o chestiune de „opțiune" — ceea ce numește acum 'stil locuționar' —, adică o chestiune de selecție a modelelor sintactice și semantice. Discursul literar este, deci, o serie de acte ilocuționare, o serie de acțiuni, și se poate începe o analiză a stilului literar prin identificarea opțiunii asupra acestor acțiuni.

Ohmann este evident în dificultate cînd încearcă să vorbească despre literatură în termenii teoriei actelor de vorbire. Această teorie, în particular la Searle, se centrează pe aserțiune. Ohmann observă în eseul său că conceptul de ficțiune, din acest punct de vedere, ridică unele probleme. El afirmă că: „În discursul scris, condițiile acțiunii sînt alterate în moduri

evidente: auditoriul este dispersat și nesigur; adeseori nu există decît argumente interne care să ne spună dacă scriitorul are credințe și sentimente corespunzătoare actelor sale, însă absolut nimic care să ne spună dacă el se comportă corespunzător ulterior. Fără îndoială, scrisul este parazitic prin aceasta față de vorbire, ca și din toate celelalte puncte de vedere" (1971a, p. 248). Multe din condițiile de acțiune ale discursului literar sînt implicate și în condițiile normale ale actului de vorbire; aici ele sînt, însă, oarecum vagi sau negate, ori, cel puțin, contrariante. Ohmann observă, de asemenea, că poezia lirică, din acest punct de vedere, creează probleme: ce fel de acte de vorbire sînt implicate în lirică? Ele par foarte diferite de actele de vorbire tradiționale care au fost studiate de Austin și Searle. Ohmann afirmă fără prea multe rezerve: „Aș merge de fapt mai departe, spunînd că literatura poate fi riguros *definită* ca discurs în care așa-zisele acte sînt ipotetice. În jurul lor, utilizînd știința sa minuțioasă a regulilor pentru actele ilocuționare, cititorul construiește vorbitorul și circumstanțele ipotetice — lumea ficțională — care vor da sens respectivelor acte. Această înfăptuire este ceea ce înțelegem noi prin mimesis" (1971a, p. 254). Aici, Ohmann pare să facă un pas înainte în teoria actelor de vorbire. El susține că discursul în *totalitate* este o acțiune, un act ilocuționar; dacă acesta este adevărul, cum se face că putem afirma că un discurs conține o serie de acțiuni, o serie de lucruri de aceeași natură cu el însuși? Cum distingem între actele mai mari și actele enunțiative mai mici? Cum putem separa condițiile ce aparțin unora de cele ce aparțin celorlalte?

Revenind la conceptul de ficțiune, Ohmann încearcă să ajungă la o generalizare privind discursul ficțional. Din nefericire, noțiunea de imitație utilizată aici și legătura sa cu condițiile actului de vorbire rămîn oarecum vagi. În eseul lui din 1971b, „Literatura ca act", Ohmann definește mai atent această noțiune: „... poemul e făcut din acte. Dar această afirmație are nevoie de adaptare la domeniul literaturii, pentru care am trecut cu vederea o mare dificultate: pentru rațiune, deși în cadrul lumilor dramatice pe care le-am discutat, unele ilocuțiuni pot fi adecvate iar altele nu, atunci cînd referim aceste acte la participanții lor reali — autor, actor, public — nici unul din ele nu poate fi adecvat. [...]. Operele literare sînt discursuri cu obișnuitele reguli ilocuționare suspendate, acte fără consecințe de natură firească. [...]. Poetul își scoate actul din cuvinte" (*supra*, p. 193—194).

În cele din urmă, după Ohmann, cel care scrie „literatură" așterne pe hîrtie imitații de acte de vorbire, „ca și cum ele ar fi fost înfăptuite" de cineva. În aceste eseuri, Ohmann pare că urmărește dilema tradițională a noii critici americane: el apără literatura de principiile aserțiunii și verificării din logică. După cum, empiric, filozofia referențială și teoria limbii au susținut că limbajul poetic, dramatic și al prozei de ficțiune sînt derivate din limbajul referențial dezbrăcat de suporturile referențiale, tot așa Ohmann vede forța ilocuționară a literaturii drept o versiune vidă a aserțiunilor logice. Și totuși s-ar putea susține că dacă teoreticienii literaturii au tras vreo concluzie folositoare din explorarea lui Austin în domeniul enunțurilor performative, aceasta este că: teoria limbajului s-a rupt, în sfîrșit, de paradigmele adevărat — fals, referențial — nonreferențial, din moment ce performativele nu pot fi discutate ca părți ale acestui model. Din nefericire, prin asumarea priorității ontologice a aserțiunii și referinței, Ohmann nu mai reușește să furnizeze „literaturii" o structură unică: în loc de aceasta el furnizează bazele explicației mai puțin măgulitoare a lui Searle.

În eseul său din 1975, *Statutul logic al discursului ficțional*, Searle se ridică în apărarea teoriei actelor de vorbire pentru a-i încercui pe toți uzurpatorii literari ai metodologiei sale, care nu sînt în întregime informați despre complicațiile și misterele logicii. Ca logician, preconcepțiile lui Searle sînt imediat clare: există enunțări *serioase* și enunțări *non-serioase*. Operele de ficțiune aparțin ultimelor. El subliniază, corect dealtfel, că Ohmann și ceilalți sînt prea puțin critici în folosirea categoriei „literatură", care nu este, de fapt, categorie a limbii, ci o valoare plasată pe unele folosiri ale limbii. Searle este, de asemenea, sceptic în ceea ce privește orice noțiune de acte *supra-ilocuționare* — adică condiții asemănătoare actului ilocuționar pentru un întreg discurs. Searle spune că o astfel de pretenție obligă la multiple concepte ale semnificației în relația cu actele ilocuționare individuale; adică un act ilocuționar într-o formă de discurs ar trebui să aibă o semnificație și într-o altă formă de discurs o altă semnificație; „oricine, deci, care dorește să pretindă că ficțiunea conține acte ilocuționare diferite de cele din nonficțiune este obligat să admită punctul de vedere că cuvintele nu au semnificația lor normală în operele de ficțiune. Această interpretare este cel puțin la prima vedere imposibilă, căci dacă ar fi adevărată ar fi imposibil să se înțeleagă operele de ficțiune fără a învăța un nou

set de semnificații pentru toate cuvintele și pentru celelalte elemente conținute într-o lucrare de ficțiune. Și, din moment ce orice enunț poate oricînd să apară într-o lucrare de ficțiune, pentru a putea să citească o lucrare de ficțiune vorbitorul unei limbi ar trebui să învețe limba de la început, din moment ce fiecare enunț din limbă ar avea atît o semnificație ficțională cît și una nonficțională" (*supra*, p. 215).

Dar dacă Searle pare să argumenteze împotriva noțiunii de semnificații ilocuționare specifice la nivelul mai larg al discursului, care alterează semnificația sau condițiile actelor ilocuționare individuale, el, în partea următoare a lucrării sale, ia o poziție care nu se deosebește prea mult de cea incriminată. El schimbă baza de discuție de la cadrul literar / non-literar la ficțiune / non-ficțiune, pretinzînd că ficțiunea este un fel special de activitate: aceea de a pretinde. Pentru mulți non-filozofi alegerea cuvîntului *pretenție* este nefericită și se poate spune că alegerea acestuia dă la iveală preconcepția sa logică, referențială. El notează că sînt posibile și alte caracterizări ale ficțiunii, — acționarea ca și cum s-ar produce o aserțiune, trecerea prin momentele unei aserțiuni, imitarea unei aserțiuni — și totuși el alege termenul *pretenție*, și își cere scuze notînd că el nu pune „mare preț pe vreuna din aceste expresii verbale, dar hai să-l folosim pe *a pretinde*, acesta fiind la fel de bun ca oricare altul" — o afirmație curioasă de la cineva care este atît de pretențios cînd este vorba de nuanțele limbii. Pentru scriitor sau critic *a pretinde* în loc de, să zicem, *a imita* are o încărcătură retorică și nu pare a fi în stare să cîștige adepți.

Searle formulează ipoteza existenței unor condiții orizontale și a unora verticale — condiții verticale care stabilesc o conexiune între limbă și realitate și condiții orizontale care dau posibilitatea vorbitorului să folosească cuvintele cu sensurile lor literale, dar fără să se facă responsabil pentru implicațiile care sînt în mod normal cerute de aceste semnificații. Analiza sa pare a fi mult mai mult decît o variantă notațională asupra conceptului de act supra-ilocuționar și, ca și analiza lui Ohmann, lipsește discursul literar de orice structuri de semnificație unice. Searle continuă afirmînd: „în acest sens, ca să folosesc jargonul lui Wittgenstein, a spune povești reprezintă un joc de limbă deosebit. Ca să fie jucat, acesta cere un al doilea set de convenții, deși aceste convenții nu sînt reguli de semnificație, iar jocul limbii nu este la același nivel cu jocurile ilocuționare ale limbii, ci este parazitic pe acestea" (p. 218). Poziția lui Searle aici este un ecou al sistemului general de clasificare pentru actele ilocuționare, unde el categorizează verbele performative prin „potrivirea" lor la realitate: după cum actul este despre potrivirea cuvintelor cu realitatea (de exemplu: *a descrie*), despre potrivirea realității cu cuvintele *(a promite)* sau despre crearea unei noi realități prin rostirea cuvintelor *(a boteza, a numi)*. În centrul tuturor acestor clase se află lumea „reală", așa cum este văzută de către Searle. Din nefericire, în interiorul acestui cadru logic nu se găsește loc pentru ficțiune, poeme lirice etc. (Deși te-ai putea gîndi că există posibilități de a susține că literatura în felul ei creează o nouă realitate. Cu toate acestea, sensul în care Searle folosește pe „a crea" nu permite această adăugire).

În mod clar, lucrarea lui Searle este bine susținută: ba mai mult ea prezintă din nou punctul de vedere filozofic tradițional despre literatură — cum că aceasta este parazitică pe alte forme ale limbajului (reflex al ideii platoniciene și al pozițiilor mai recente ale lui Carnap și Wittgenstein.)

Fish, în cea de a doua jumătate a lucrării sale, se ocupă cu multă perspicacitate de acestă problemă, cît și de altele tratate de Searle și Ohmann. Fish argumentează, pe bună dreptate, că este de dorit ca studiul tuturor actelor ilocuționare să pornească de pe aceleași baze și să nu asume o prioritate ontologică, pentru unul sau altul dintre ele (v. *supra*, p. 248 ff.).

IV. GRAMATICILE ENUNȚULUI

Natura formală a textelor și capacitatea unei teorii adecvate limbii de a încorpora un text, discurs sau structură, sînt elementele fundamentale pentru toate aceste discuții. Înainte de 1970, analizele lingvistice ale structurilor mari, transfrastice, n-au suscitat niciodată mai mult decît un interes periferic în teoria lingvistică americană. S-ar putea crede că lipsa de interes față de texte a fost o consecință a prejudecății antiliterare din lingvistica modernă de după L. Bloomfield. Cea mai mare parte din ceea ce a fost considerat de către transformaționaliști ca fiind analiza lingvistică a textului se desfășura între parametrii unor gramatici generative ale enunțului admițînd unele conexiuni inter-propoziționale așa cum sînt conjuncția și pronumele de referință; dar să izolezi și să te apropii de un text (o unitate izolabilă a discursului) ca și cum acesta

ar fi analizabil în felul în care gramaticienii au analizat expresiile, enunțurile, ridică probleme foarte diferite, față de cele puse de conexiunile inter-propoziționale. După cum a fost necesar pentru transformaționaliști să stabilească o ipoteză despre structura enunțului și o metodologie pentru investigarea acelei structuri, cei care au început să investigheze discursul au trebuit să-și construiască proceduri pentru a izola elementele și structurile textelor.

Unii, continuîndu-i pe semanticienii generativiști, au preluat clasificările actelor de vorbire ale lui Austin și Searle privind acceptabilitatea, reușita și adecvarea, în scopul de a discuta constrîngerile formale asupra regulilor care se aplică la texte. Există, desigur, dificultăți fizice în colectarea și colaționarea textelor orale, — în contrast cu ușurința relativă de a culege enunțuri izolate. Și totuși, pe la sfîrșitul anilor '60, etnometodologii și sociolingviștii au început să colecționeze mostre de discurs oral și să descrie structurile semantice / sintactice și constrîngerile asupra claselor particulare de texte. Lucrarea de pionierat a lui Harvey Sacks și Emanuel Schegloff despre segmentarea conversațională este un rezultat pe această linie de studiu. Dar cu un interes mai specific pentru preocupările criticilor literari este clasificarea și analiza lui W. Labov și Josua Waletzky din 1967 a aproximativ 600 de eșantioane de narațiune orală spontană. Deși această lucrare a apărut în anii '60, ea a rămas în mare măsură neobservată de către alți lingviști și poeticieni pînă la jumătatea anilor '70 cînd aplicabilitatea sa la alte texte orale sau scrise a devenit evidentă. Labov și Waletzky au găsit regularități sintactice și suprasintactice remarcabile în materialul lor, toate susținînd cu putere că a continua să considerăm enunțul ca limita exterioară a comportamentului lingvistic regulat este echivalent cu o îngustime de vederi. Și, deși se părea că există conexiuni evidente între datele lor și teoriile structuraliste din Europa ale lui Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes și alții, metodologia unică empirică părea să respingă criticile structuraliste obișnuite, care presupun că clasele de text, cum ar fi narațiunea, pot fi descrise numai *fără* referință la „expresia" lor (adică specificitățile sintaxei, fonologiei și lexiconului); dimpotrivă, Labov și Waletzky au demonstrat o interacțiune semnificativă între sintaxa enunțului și structurile suprasintactice.

Dintre cercetările structuraliștilor europeni, cele care au interesat cel mai mult pe stilolingviștii americani au fost cele ale gramaticienilor textului, cum sînt: Teun van Dijk, Wolfgang

Dressler și Roland Harweg. În mod particular, contribuțiile lui Teun van Dijk, în limba engleză, extind analizele lui Labov și Waletzky. Lucrarea sa din 1976 (Dijk, 1976) elaborează unele puncte din lucrările sale anterioare asupra structurii narative și asupra capacității ascultătorului / vorbitorului în preluarea informației complexe despre detaliu și segmentare în structurile narative. Teun van Dijk este în favoarea regulilor cognitive generale ale procesului narativ descoperite prin tehnici de adunare empirice și prin testarea informației totalizate. La fel ca și în Labov și Waletzky, atenția este concentrată asupra dovezii empirice despre procesele lingvistice în evenimentul verbal real. Răspunsul analizat al ascultătorilor-cititorilor la narațiuni înlocuiește teoriile raționaliste autonome ale structurii.

V. DIFICULTĂȚILE CU 'CITITORUL'

Centrarea atenției asupra cititorului-ascultător real, și nu asupra sensului intuitiv al *unui* cititor, criticul, a fost anatema pentru teoriile noii critici americane. Criticul W. K. Wimsatt și filozoful Monroe Beardsley afirmaseră aceasta, în mod necondiționat, în 1949, cu privire fie la studiul intențiilor autorului față de text, fie la cel al răspunsului auditoriului față de acesta:

„.... credeam că explorăm două drumuri care păreau că permit ocolirea în mod convenabil a obstacolelor cunoscute și-n general temute de critica obiectivă; amîndouă (drumurile) totuși ne-au îndepărtat de critică și de poezie. Eroarea Intențională este o confuzie între poem și originile sale, un caz special a ceea ce este cunoscut filozofilor sub numele de Eroare Genetică. Aceasta începe prin încercarea de a deriva standardul criticii din *cauzele* psihologice ale poemului și sfîrșește în biografie și relativism. Eroarea Afectivă este o confuzie între poem și *rezultatele* sale (ce *este* și ce *face*), un caz special de scepticism epistemologic, deși deobicei avansat ca și cum acesta ar avea pretenții cu mult mai puternice decît celelalte forme globale de scepticism. Aceasta începe prin încercarea de a deriva standardul criticii din efectele psihologice ale poemului și ajunge la impresionism și relativism. Rezultatul ambelor Erori, Intențio-

nală sau Afectivă, este că poemul însuşi ca un obiect al judecăţii critice specifice tinde să dispară" (W. K. Wimsatt, M. Beardsley, 1949/1954).

Similar, noua critică a văzut enunţul, expresia şi cuvîntul ca fiind fundamentale pentru analiza poeziei — aceşti critici au evitat structura textului ca neavînd nici interes şi nici relevanţă.

Analogia între lingvistica generală şi poetica americană modernă poate părea paradoxală luînd în considerare opoziţia tradiţională lingvistică-literatură, din instituţiile academice americane, dar ea n-ar trebui să surprindă, dată fiind opoziţia ambelor faţă de empiricism şi în special de genul behavioristic mecanicist de tip bloomfieldian. Nu ne surprinde, atunci, izbucnirea critică din 1970 a lui Stanley Fish din articolul: *Literatura în cititor: stilistica afectivă*. Fish îşi îndeamnă cititorii să urmeze un curs de erezie critică. În primul rînd, el ne cere să respingem critica care tratează piesa de teatru, poemul sau romanul ca obiect „în sine". Obiectivitatea textului este o iluzie, ba mai mult o iluzie periculoasă pentru că este atît de convingătoare fizic. Iluzia este de autosuficienţă şi de completitudine (*supra*, p. 318). În loc de aceasta, Fish doreşte să descopere semnificaţia în *procesul, evenimentul* limbii: „Nu mai este un obiect, un lucru în sine, ci un eveniment, ceva care se *întîmplă* participării cititorului şi cu participarea cititorului. Şi acest eveniment, totul şi nimic ce poate fi spus despre acesta şi nici o informaţie ce poate fi detaşată din el — acesta este, aş argumenta eu, sensul enunţului" (1970, p. 125). În dinamica unică a evenimentului, Fish descoperă, sau pretinde că descoperă, unele aspecte ale competenţei noastre faţă de discurs. Metoda, pretinde el, este directă: „Conceptul este simpla întrebare riguroasă şi dezinteresată asupra problemei: ce *face* acest cuvînt, expresie, enunţ, paragraf, capitol, roman, piesă, poem?; şi aplicarea implică *o analiză a răspunsurilor dezvoltate de cititor în relaţie cu cuvintele aşa cum se succed acestea unul după altul în timp*" (p. 305). Text („dezvoltare") şi afect („răspuns") sînt aici accentele diametral opuse tradiţiei „Noii Critici".

Stilistica afectivă se bazează parţial pe conceptul lingvistic al *competenţei* —, conform căruia vorbitorii unei limbi împărtăşesc un sistem de reguli care le permite să prelucreze informaţia în mod asemănător. Stilisticienii „afectivi" preferă să se gîndească la „competenţa semantică" decît să limiteze teoria la fluenţa sintactică.

Cea mai consistentă critică a metodologiei „afective", atît din partea criticilor care sînt integraţi de teoremă, cît şi din partea lingviştilor care se simt obligaţi să răspundă analizei atît de deschis dependente de propriile ipoteze asupra limbii, a avut ca ţintă, în ciuda justificărilor, *cititorul abstract* propus.

Puţini ar accepta faptul că metodologia lui Fish este analogă metodologiei raţionaliste a enunţului, a lui Chomsky, în primul rînd pentru că Fish lucrează dincolo de nivelul enunţului, dar şi pentru că nu există criterii euristice clare care să permită adecvarea descriptivă sau explicativă în modelarea stilisticianului „afectiv". Este, de asemenea, neclar dacă cititorii folosesc sau nu aceleaşi strategii interpretative ca şi ascultătorii, deşi cei mai mulţi sînt de acord că aceste strategii trebuie să fie diferenţiate de cele ale vorbitorilor. Ceea ce este clar este că avem nevoie de mai multă muncă experimentală în domeniul competenţei noastre literare, în ceea ce priveşte factori cum ar fi: structura discursului, principiile de păstrare a sensului (sau sinonimia) şi strategiile cititorului faţă de cele ale ascultătorului.

*

Bazîndu-mă pe rezultatele unor cercetări experimentale provizorii, am încercat eu însumi (cf., în special, McLain, 1977a) să explorez problema raportului dintre reacţiile cititorilor şi ale ascultătorilor, pe de o parte, şi cele ale lingviştilor şi criticilor pe de altă parte, privind trăsăturile limbii cu relevanţă semantică. Pornind de la aceste cercetări, voi încerca să argumentez succint, şi aici, că este posibil să se descopere cel puţin un principiu de interpretare, larg susţinut dealtfel, dar un principiu care este în contradicţie cu presupoziţiile modelelor sintactice convenţionale. Voi sugera, apoi, în final, că acest principiu poate fi fundamental în înţelegerea limbajului literar.

Cele mai multe gramatici generative continuă, într-o măsură, să aducă argumente în favoarea tezei sinonimiei sau ipotezei „menţinerii sensului", deşi este clar acum că multe dintre operaţiile sintactice opţionale, despre care s-a crezut odată că menţin sensul, n-o fac.

Fără a considera aceste bine cunoscute excepţii, presupunerea generativă clasică, privind faptul că un număr mare de operaţiuni sintactice pot să păstreze sensul unui enunţ, rămîne o teză centrală în toate colecţiile de texte reprezentative ale

teoriei sintactico-semantice contemporane. Cîteva exemple de transformări stilistice opționale sînt:

mișcarea dativului:

(1 a) Pentru a ușura problema, Tom i-a expediat manuscrisul lui Ezra.
(1 b) Pentru a ușura problema, Tom i-a expediat lui Ezra manuscrisul.
(2 a) Virginia și-a citit manuscrisul sie înseși înainte de a se retrage.
(2 b) Virginia și-a citit sie înseși manuscrisul înainte de a se retrage.

reducerea propozițiilor cu același predicat:

(3 a) Gertrude a comandat bere și Alice a comandat șnițel.
(3 b) Gertrude a comandat bere și Alice șnițel.

mutarea părților minore de propoziție:

(4 a) James a pus împreună piesele de șah.
(4 a) James a pus piesele de șah împreună.

Este vizibil din literatura curentă despre sintaxă faptul că aceste transformări sînt considerate ca fiind pur formale. O dovadă decisivă, directă, în sprijinul acestei teze nu este ușor de obținut, însă. Investigații provizorii sugerează, într-adevăr, că, în contexte, aceste perechi de enunțuri sînt percepute de vorbitorii nativi ca fiind sinonime. De exemplu, în ultimii cîțiva ani am cerut mai multor sute de studenți, de la cursurile de literatură și de poetică, să citească sau să asculte pasaje perechi similare cu (1 a) și (1 b), pasaje care pun în contact una sau mai multe propoziții în care apare mișcarea complementului dativ, grupul nominal al complementului animat precedat de *to* sau *from,* spre stînga sau la sfîrșitul complementului direct, grupul nominal complement nefiind precedat de prepoziție. Le-am cerut studenților să comenteze asupra oricăror diferențe pe care le-au simțit în sensurile pasajelor. Cînd pasajele au fost prezentate oral, mișcarea complementului dativ a trecut neobservată, cînd aceleași pasaje au fost prezentate în scris mai puțin de 3% au susținut că au perceput o mutație de sens.

Amplitudinea unui astfel de răspuns poate să fie concludentă în sine pentru sinonimia percepută a perechilor de dative care se mișcă, dar această reacție unilaterală este alterată de alte dovezi. De exemplu, atunci cînd se prezintă oral enunțuri izolate de tipul:

(5 a) Deținutul mi-a dat mie mai mult de 20 de nume și adrese.
(5 b) Deținutul mi-a dat mai mult de 20 de nume și adrese mie.

sau enunțuri izolate din oricare din cuplurile de la (1) la (4), un mare număr de studenți au afirmat că a apărut o *oarecare* mutație în sensul variantei față de primul enunț. Atunci cînd aceste perechi de enunțuri au fost prezentate în scris procentajul a fost și mai ridicat. În ceea ce privește cuplurile de enunțuri izolate, cei mai mulți studenți ar argumenta pentru o anumită „schimbare subtilă" a sensului; dar cînd li se cere să caracterizeze, cît mai specific posibil, diferența de sens dintre cele două enunțuri în cuplu, ei nu sînt în stare să producă, în ansamblu, interpretări consecvente.

Dacă ne centrăm atenția doar asupra răspunsurilor la perechile de mișcări dative, care sînt cuplurile cele mai controversate între semanticieni, reacțiile față de acestea se dovedesc deosebit de interesante. Cîțiva dintre subiecți au constatat o schimbare în temă sau în focalizare între enunțurile perechi, ceva aproximativ analog mutației evidente care are loc în perechile de enunțuri de tip activ-pasiv. Dar mișcarea dativă nu primplanează ori topicalizează materialul, și nu apare nici o mutație în perspectiva enunțurilor perechi cum sînt (1) și (2) care să fie analogă cuplurilor activ-pasiv. Astfel (7 a) și (7 b) au un potențial echivalent ca răspunsuri la (6):

(6) Cui i-a expediat John valiza?
(7 a) El i-a trimis valiza lui Mary.
(6) Cui i-a expediat John valiza?
(7 b) El i-a trimis lui Mary valiza.

Nu există o poziție tematică sau focalizantă, analogă poziției inițiale, *după* verb.

Invers față de argumentele primului grup, care a perceput o versiune a topicalizării complementului indirect în enunțuri ca (5 b), un al doilea grup de subiecți au argumentat că enun-

ţuri structurate ca (5 a) ar fi mai emfatice decît cele structurate ca (5 b); toţi au simţit că poziţia *finală* în enunţ posedă o oarecare relevanţă semantică specială. Desigur, ultimului grup i-a fost dificil să generalizeze acest principiu la enunţurile în care materialul de suprafaţă urmează grupul nominal complement, închizînd astfel poziţia finală — de exemplu, enunţuri ca (2 a) şi (2 b).

Alţi subiecţi au afirmat că propoziţii ca (5 b) dovedesc mai multă imediatitate decît cele de tipul (5 a) — sau, după cum a afirmat un student, „această propoziţie (5 a) sugerează faptul că deţinutul stă jos sau în picioare mai aproape de vorbitor decît în cealaltă propoziţie (5 b)". Alţii n-au fost în stare să specifice schimbarea de sens, pe care, cu toate acestea, ar fi sesizat-o între membrii perechilor, unii replicînd chiar, simplu, că „ele sînt doar diferite". Un alt grup de studenţi nu a găsit nici o schimbare în „sensurile" enunţurilor, ci doar o schimbare în „atitudinea" sau „tonul" vorbitorului-scriitorului. În rest, răspunsurile au variat foarte mult.

Ca să repet, cei care au argumentat, oricît de eschivat, în favoarea unei schimbări de sens n-au fost, ca şi grup, în stare să facă afirmaţii *consecvente* despre natura acestei diferenţe, — consecvente în sensul ca un procentaj covîrşitor de interpreţi să fie capabili să cadă de acord asupra diferenţei de sens între perechi de genul (8) şi (9):

(8) John nu era dornic să joace (ca actor).
(9) John era dornic să nu joace (ca actor).

Trebuie să menţionăm, de asemenea, că cei mai mulţi studenţi au rezistat cu tărie oricărei sugestii că ar „inventa" sensuri personale. De fapt, ei erau adesea în stare să atragă de partea lor pe cei care înainte nu au găsit nici o mutaţie de sens. Cu alte cuvinte, grupul din urmă a fost mai puţin rezistent la sugestii de interpretare semantică.

Percepţiile schimbării sensului sînt, cu toate acestea, mereu ignorate sau trivializate în teoria şi pedagogia lingvistică, poate din cauza dificultăţilor pe care astfel de percepţii le prezintă teoriei şi descripţiei limbii. Altfel spus, cum ar putea informaţiile inconsecvente despre relaţia dintre forma sintactică şi sens să fie încorporate în modelele formale ale limbilor naturale? Ba mai mult, cum pot astfel de informaţii să fie încorporate într-o teorie a limbii? Mai degrabă, în loc de a fi considerată ca asimilabilă, informaţia este interpretată ca o dovadă pentru presupunerea, împărtăşită de mai mulţi critici ai metodologiei lingvistice moderne, că relaţia dintre sintaxă şi semantică nu prezintă un caracter sistematic sau ca o probă împotriva ideii că un model al *competenţei* lingvistice a vorbitorului este posibil.

Pe cealaltă faţă a monedei competenţei lingvistice se află *performanţa: actul* „real" de a spune ceva, folosirea în care vorbitorii exploatează cunoaşterea lor despre sistemul lingvistic. Lista obişnuită de factori ai performanţei include limitele memoriei, condiţiile fizice imediate ale actului de vorbire, opiniile personale ale interpretului sau vorbitorului despre situaţie sau starea sufletească a vorbitorului (interpretului) — cu alte cuvinte factorii imprevizibili şi tranzitorii care afectează inconsecvent producerea sau interpretarea unui act de vorbire. Aceasta fiind situaţia, am putea atribui interpretările inconsecvente, primite ca răspuns la perechile de enunţuri transformaţionale, condiţiilor unice de discurs în care interpreţii au fost cei mai apţi să argumenteze pentru o mutaţie de sens. Prin izolarea enunţurilor, prin lipsirea discursului de continuitate sau prin folosirea reprezentărilor ortografice ale enunţurilor am concentrat în mod artificial atenţia interpretului asupra detaliilor formei care sînt de obicei ignorate în situaţiile de vorbire uzuală. Astfel, răspunsurile la enunţurile în care mişcarea dativului a fost îngropată în discurs continuu sînt răspunsurile prezise de modelul competenţei; pe de altă parte, varietatea răspunsurilor la (5 a) şi (5 b) sînt previzibile din dihotomia performanţă-competenţă.

Totuşi, fenomenul pe care l-am prezentat pune în discuţie un caz oarecum diferit faţă de dihotomia tradiţională. În primul rînd, trebuie acceptat că am avut un punct de vedere părtinitor în considerarea relaţiei dintre formă şi sens — adică punctul de vedere al interpretului. Nici una dintre observaţiile interpretului nu are vreo relaţie cu intenţiile semantice ale vorbitorului în producerea de enunţuri. Dihotomia competenţă-performanţă a lui Chomsky — pe de altă parte — avea ca scop să ajungă pe un teren neutru, undeva între intenţiile vorbitorului de a enunţa un sens şi interpretarea enunţului de către ascultător. Contribuţii mai recente au relevat pierderea clarităţii modelului competenţă-performanţă pe măsură ce lingvistul se apropie de realitatea vorbitorului (vezi, de ex., Lakoff, 1973). Devine tot mai greu să faci judecăţi despre ce este un principiu al performanţei şi ce este o regulă a competenţei atunci cînd ambele par a fi aplicate consecvent în cadrul întregii co-

munități lingvistice. Fenomenul în interpretare relevă o problemă comparabilă, atunci cînd ne apropiem de ascultător. După cum, în opinia unor observatori, există principii consecvente și formulabile care se desfășoară și afectează sistemul din partea de către vorbitor a enunțului, tot astfel pot exista asemenea factori care să afecteze sistemul și din perspectiva celui care interpretează. Așa cum am arătat mai sus, un mare grup de interpreți percep alterări de sens acolo unde modelul competenței standard afirmă că nu ar trebui să fie nici una. Și, mai important, percepția schimbării sensului este corelată cu un principiu exprimat deschis de către studenții pe care i-am chestionat; adică aproape toți (peste 90%) dintre cei care au argumentat pentru o schimbare de sens în propozițiile perechi de la (1) la (4) au exprimat o încredere personală în principiul că *orice alterare în forma unui enunț trebuie să aducă o alterare în sensul acelui enunț.*

Principiul asupra căruia acești vorbitori cad de acord este bine cunoscut criticii literare; este principiul formei absolute, conform căruia fiecare formă are un sens unic și fiecare sens are forma sa unică. Principiul este afirmat adesea în lucrările de filozofie și estetică ale secolului XIX și XX. Acest principiu acceptă ca fiind sinonime doar expresiile care manifestă o identitate absolută de formă și sens (sinonimie absolută), toate celelalte perechi de expresii fiind prin definiție non-sinonime. Dar, deși acest principiu poate reprezenta, și chiar a reprezentat, o poziție filozofică și estetică puternică și bogată în implicațiile sale pentru interpretare și creativitate, el vine în contradicție cu funcțiile limbii naturale. În primul rînd, el contravine total celuilalt concept lingvistic favorit esteticienilor literari americani: *ambiguitatea* (Empson, 1930). Principiul ambiguității presupune că un cuvînt sau o propoziție dată pot avea mai mult de o singură interpretare. Acest fapt ar veni, însă, în contradicție cu ideea că fiecare sens are forma sa unică. Cu toate acestea, aproape toți acei interpreți care cred în principiul formei absolute cred și în principiul ambiguității. În al doilea rînd, principiul formei absolute apare ca imposibil de realizat ca principiu lingvistic. Dacă ne putem imagina o limbă care să încorporeze principiul formei absolute, acea limbă nu poate fi reglată convențional. O astfel de limbă nu poate avea postulate fixe pentru interpretarea structurilor propoziției. Pentru fiecare formă ar trebui să fie un set nou de reguli interpretative pentru a lega forma de sens. Vorbitorii unei astfel de limbi ar trebui să inventeze și să comunice aceste *reguli momentane* ale sensului cu aceeași viteză cu care inventează și comunică forme noi. E clar că noțiunea de limbă presupune faptul că relația dintre formă și sens trebuie să fie convențională și nu momentană în felul în care principiul formei absolute ar cere-o.

S-ar părea, astfel, că forma absolută trebuie să fie guvernată de reguli ca un principiu definitoriu al sistemului lingvistic sau al competenței noastre lingvistice. Și totuși, corelarea schimbărilor percepute în sens și în convingerea receptorului într-o corespondență de unu la unu, între forma de suprafață a unui enunț și sensul lui, subliniază interconexiunile complexe ale sistemului lingvistic internalizat și inconștient și factorii inconștienți care afectează folosirea acestui sistem. Încrederea în forma absolută poate avea o eficiență mare, ea este una dintr-un set foarte „special" de convingeri care pot afecta interpretările pe care noi le dăm enunțurilor („special", în sensul că nu la fel cu convingerile obișnuite atașate la listele de factori ai performanței; ele sînt convingeri despre natura sistemului lingvistic și din această cauză pot părea de nedescompus în factori din sistemul însuși).

De fapt, convingerea în forma absolută poate fi doar una dintr-un grup mai mare de teorii „înșelătoare" sau „false", pe care vorbitorii și interpreții le susțin despre sistemul lingvistic. Teoreticienii limbii se contrazic dintotdeauna asupra noțiunilor larg răspîndite, „profane", despre originea, achiziția, structura și funcția limbii. Oricine a observat efectele vorbirii sau scrisului său asupra unui auditoriu — și eu presupun că numărul este aproape izomorfic cu numărul de vorbitori — și-a format unele ipoteze despre cum funcționează limba, despre cum referă cuvintele, despre cum semnifică enunțurile, despre felul în care oamenii învață o limbă, cum a fost prima limbă și așa mai departe. Teoriile simple despre limbă sînt ubicuități în critica literară, în pedagogia limbii, în filozofie și psihologie; ba, mai mult, relația presupusă între formă și sens este în mod frecvent un teren de bătălie pentru teoreticienii din educație. Este un fapt real că cei mai mulți vorbitori educați susțin cu tărie opinii preconcepute în aceste probleme.

Infiltrarea unor astfel de ipoteze lingvistice nu ar trebui să ne surprindă. Nevoia pentru astfel de strategii apare ca fiind universală. Limba este, pe larg vorbind, o „unealtă", chiar una pe care o folosim cu mare frecvență; la fel ca pentru orice altă unealtă, trebuie să avem, și în cazul limbii, niște noțiuni conștiente despre felul în care ea lucrează. Adică, atunci cînd fo-

losim o unealtă complexă, a cărei operare nu este evidentă pentru noi, trebuie să avem un pic de încredere că procedeul va funcționa. O modalitate de a ajunge la această încredere este să ne construim pentru noi înșine ipoteze despre felul în care acel procedeu îndeplinește ceea ce noi dorim să îndeplinească. Ipoteza noastră „de lucru" despre cum operează un procedeu nu este nevoie să fie adevărată sau foarte specifică. Sîntem perfect satisfăcuți cu aproximări vagi de cauză și efect; acceptăm limitările cunoașterii noastre și sîntem dornici să ne reevaluăm și să ne schimbăm teoriile ori de cîte ori faptele ne contrazic în mod covîrșitor ipotezele. Astfel, pentru a porni de la un exemplu mai simplu și mai îndepărtat, mulți șoferi nu sînt familiarizați cu felul în care funcționează un automobil. Mulți știu cum funcționează volanul, pedala frînei, axul de transmisie și acceleratorul, sau cel puțin cunosc porțiunile din acestea pe care le-au putut vedea în taxi; dar cei mai mulți șoferi, probabil, nu înțeleg relațiile cauzale exacte, care conectează să zicem pedala accelerației în mișcarea în jos cu creșterea reală în viteză a automobilului. Dar pentru a conduce un automobil avem nevoie de o teorie de lucru care este vag consecventă cu „input-ul" nostru fizic și „output-ul" fizic al automobilului. Astfel, nu este neobișnuit și n-ar trebui să ne surprindă dacă descoperim șoferi experimentați care cred că pedala de accelerație este direct conectată la cele patru roți ale sedanului lor american — deși ei ar putea foarte bine să fie încurcați cu privire la noțiunea „transmisiune pe patru roți" atașată unor modele. Poți să-ți imaginezi unele situații în care această convingere personală ar putea să afecteze performanța conducătorului de automobil; totuși convingerea aceasta n-ar avea nici un efect asupra sistemului mecanic al mașinii ca atare. În cazul unui automobil și în cazul celor mai multe unelte, excluzînd limba, putem trage o demarcație între sistemul constitutiv al uneltei și factorii performanței care afectează folosirea uneltei — adică factorii de performanță, cum ar fi convingerea cuiva despre cum lucrează unealta, nu pot singuri să afecteze sistemul.

Ca vorbitori, gîndim despre limbă aproape la fel cum facem inferențe despre mecanismul complex al unui automobil — construim ipotezele de lucru despre felul cum este întrupat sensul în concatenarea sunetelor sau literelor. Există, totuși, o distincție importantă, care trebuie făcută, între teoriile noastre de lucru cu privire la limbă și ipotezele noastre despre funcționarea unui automobil. Doar dacă nu sîntem doritori să acceptăm

psiho-cinetica, trebuie să presupunem că convingerile unui șofer nu pot afecta nici cum funcționarea sistemului mecanic al unui automobil sau, altfel spus, că nu poate exista interacțiune între convingerile noastre și sistemul mecanic, ci doar un punct de întîlnire între ele. În cazul limbii, totuși, nu avem a face cu mintea, pe de o parte, și cu materia inanimată și separată, pe de altă parte. Singura noastră distincție se face între „mentalitatea" conștientă (convingerile) și „mentalitatea" inconștientă (sistemul lingvistic). Nu este atît de clar, însă, că acestea ar fi sisteme distincte, care nu comunică reciproc. De fapt, printre psihologi este larg acceptat principiul teoriei perceptuale conform căruia cunoștințele conștiente sau construcțiile mentale sau ipotezele noastre despre un obiect sau sistem ne afectează direct strategiile perceptuale inconștiente în relațiile cu acel obiect sau sistem (Fodor, Bever & Garett, 1974, 7—8; Bruner, 1957).

Ce descoperim în faptele menționate mai sus este că nu există mutație de sens *convențională* produsă de transformarea sintactică, deși auditorii consideră că ar fi acolo o mutație de sens convențională. Este dificil să etichetezi convingerea în forma absolută drept o convingere „personală", în special atunci cînd aceasta este împărtășită de un număr așa de mare de vorbitori; aceasta devine publică chiar dacă contrazice convenția publică a limbii.

Și atunci, cum interpretează ascultătorii sau criticii trăsăturile formei pe care ei le percep a fi semnificative, cînd sistemul lingvistic neagă semnificația lor și nu oferă nici un postulat convențional de sens cu care să se opereze? Un răspuns ar putea fi că, în absența sensurilor publice, noi adăugăm sensuri *personale*, cu toate că acestea nu trebuie să fie confundate cu sensurile *arbitrare*. În cele din urmă, acești ascultători-cititori interpretează în condițiile presupunerii că interpretările lor sînt publice, că ele sînt inerente (în mod convențional) în structurile pe care le interpretează. Adică, ei presupun că interpretează mai degrabă intențiile vorbitorului decît pe ale lor înșile. Așadar, ei inventează sens, presupunînd că există convenții acolo unde nu există niciuna. Totuși interpretul e cel mai probabil să inventeze postulate ale sensului în limitele principiilor sintactice-semantice care există deja; așa de exemplu, el nu va contrazice sau schimba radical lecturile convenționale ale unui enunț. După cum am menționat deja, cînd își dă seama de alterarea în forma mișcării dative a perechilor de enunțuri, un interpret ar putea să utilizeze relațiile convenționale formă —

sens care semnalizează topicalizarea ca o analogie pentru mișcarea complementului dativ și să interpreteze mișcarea dativă ca topicalizare. Cu alte cuvinte este logic să presupunem că interpreții vor încerca să fie consecvenți în ceea ce privește alte aspecte ale modelului lingvistic. Totuși interpretările mișcării dativului sînt particulare și, din moment ce nu există nici o convenție pentru interpretare, lecturile nu sînt predictibile pornind de la formă.

Am găsit că principiul formei absolute este mai important într-un mod de interpretare a discursului, decît în oricare altul, și anume în literatură. Cînd studenților de la literatură li se prezintă un astfel de exemplu de mișcare dativă sub formă evident poetică, cei mai mulți argumentează că o mutație de sens apare între cele două pasaje. Și de data aceasta, însă, lecturile rămîn inconsecvente și personale ca interpretări. Aș sugera că răspunsul interpretativ pentru poezie este o manifestare atît a tradiției critice moderne, cît și a folosirii specifice a limbii în discurs literar.

Principiul formei absolute și forma sa imitativă corelată au dominat estetica noastră literară modernă sub forma unor erezii de tipul *formă — conținut*. La suprafață, discuția asupra problemei relațiilor dintre formă și conținut a fost îndreptată asupra relațiilor între structura literară și sens. Și, desigur, *formele* literaturii, structurile discursului sînt supuse intențiilor pe care le interpretează; dar discursurile, ca și enunțurile, dovedesc relațiile convenționale și guvernate de reguli între formă și sens. Mai mult decît atît, s-ar putea, însă, ca principiul formei absolute și registrul interpretărilor personale care decurg din acest principiu să fie fundamentale pentru simțul nostru în ceea ce privește răspunsul literar. Cu alte cuvinte, cei care interpretează poeme pot să depășească parametrii postulatelor convenționale și publice ale sensului și să treacă dincolo de interpretările sistematice delimitate de sistemul lingvistic pînă în domeniul sensurilor particulare. Cînd cei mai mulți interpreți „citesc" un poem ei efectuează un act de parafrază convențională, presărată cu contribuții de sensuri private, neconvenționale. Arta interpretării critice formale moderne este așadar, în parte, arta invenției și persuasiunii: ea constă în a convinge alți cititori, care ei înșiși sînt doritori să adere la principiul formei absolute, că unele lecturi personale sînt consecvente față de semantica cunoscută a lucrării și sînt deci inerente în limbajul lucrării cît și în intențiile autorului.

Formularea unor astfel de opinii despre natura criticii moderne ridică, desigur, unele chestiuni serioase. Ea ar putea sugera că există ceva fraudulos în actul intepretării literare, că o lectură reușită a unui poem combină o afirmație *despre ce este de fapt vorba în el* cu o afirmație despre ce este în psihicul interpretului individual. În realitate, mi se pare că situația este exact opusă. Cred, cu alte cuvinte, în primul rînd, că poeziile nu sînt în mod necesar *despre* ceea ce în mod *convențional* este codificat în ele. În al doilea rînd, cred că actul interpretativ este un act creator, că acesta stabilește o relație între interpret și poem, care recreează relația dintre poet și poem. Principiul formei absolute este probabil un principiu general pe baza căruia multe lucrări de artă literară sînt ele însile construite. Astfel, multe din intențiile pe care autorul le percepe, pe care el le-a codificat în forma lingvistică și literară a lucrării nu sînt de fapt codificate (în sensul convențional). În loc de aceasta, autorul „codifică", prin unele mijloace cum ar fi multiguitatea și „vagul" (în sensul lingvistic de predicații implicite semantic; McLain, 1977b), parametrii sensului particuar. Folosind aceste zone marcate ale limbii, cititorul își stabilește legătura sa cu principiul și creează noi sensuri. Astfel, actul interpretativ poate, întotdeauna, să dea substanță nouă lucrării, prin sugerarea bogăției de posibile straturi de sensuri particulare, care înconjoară și conectează limbajul public. Fundamentarea științifică, sistematică, a unei astfel de concepții ar putea constitui, după convingerea mea, o șansă autentică a lingvisticii în studiile literare.

BIBLIOGRAFIE

Althusser, L., 1973. *Lire le Capital*, Paris, Petite Collection Maspero.

Anderson, Stephen R., 1971/1976, *On the Linguistic Status of the Performative / Constative Distinction*, Bloomington, Indiana Linguistics Club.

Auerbach, Erich, 1953. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, (transl. W. Trask), Princeton, New Jersey [1967, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, trad. I. Negoițescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru literatură universală].

Austin, J. L., 1962. *How to Do Things with Words*, (ed. J. O. Urmson), London, Oxford University Press [1965, New York, Oxford University Press].

Bach, Emmon, 1968. „Nouns and Noun Phrases", în E. Bach & R. T. Harms (eds.), *Universals in Linguistic Theory*, New York, Winston, Rinehart & Holt.

Bailey, Richard W., 1972. „Toward the Integrity of Stylistics: Symbiosis vs. Parasitism", in B. B. Kachru & H. F. W. Stahlke (eds.), 1972, 97—101.

Bailey, Charles James N., Robert W. Shuy (eds.), 1973. *New Ways of Analysing Variation in English*, Washington D.C., Georgetown.

Barthes, R., 1974, *S/Z*. (transl. by R. Miller), New York, Hill and Wang.

Basso, Keith H., 1976. „'Wise Words' in the Western Apache: Metaphor and Semantic Theory", în Basso & Selby (eds.), 1976, 91—121.

Basso, Keith H. & Henry A. Selby (eds.), 1976. *Meaning in Anthropology*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Bating, William F., 1975. „With Individual Differences in 'Cognitive' Processes", în Robert L. Solso (ed.), *Information Processing and Cognition, The Loyola Symposium*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum Associates, 224—225.

Bauman, R., J. Sherzer, *et al.*, 1977. *Verbal Art as Performance*, New York, Newbury House.

Beardsley, Monroe C., 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York.

Berg, William, Harold Wainer [1978]. „Baudelaire in the Classroom: An Application of Multidimensional Scaling in Educational Evaluation", *Sciences de l'Art* [1978].

Bernstein, B., 1970/1972. „Social Class, Language and Socialization", în P. P. Giglioli (ed.), 1972, 157—178.

Bierwisch, M., 1965. „Poetik und Linguistik", în H. Kreuzer & R. Gunzenhauser (eds.), 1965, 49—65.

Binnick, Robert, 1968. „On the Nature of the Lexical Item", în Bill J. Darden *et al.* (eds.), *Papers from the Fourth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, Department of Linguistics.

Bleich, David, 1975. *Readings and Feelings*, Urbana, NCTE.

Bloom, H., 1976. *Poetry and Repression*, New Haven, Yale University Press.

Bloomfield, Leonard, 1933/1961. *Language*, New York, Holt.

Bloomfield, Morton W., 1967/1970. „Generative Grammar and the Theory of Literature", *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*, Bucarest, 28 Août-2 Septembre 1967, Bucarest, Editions de l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie, 1970, 57—65.

Bond, Z. S., John Gray, 1973. „Subjective Phrase Structure: An Empirical Investigation", *Journal of Psycholinguistic Research*, 2, 259—266.

Booth, Wayne C., 1961. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press. [1976, *Retorica romanului*, trad. Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers].

Brooks, Cleanth Jr., & Robert Penn Warren, 1938. *Understanding Poetry. An Anthology for College Students*, New York, Henry Holt and Company.

Bruner, J. S., 1957. „On Perceptual Readiness", *Psychological Review*, *64*, 123—152.

Camp, David de, 1971. „Toward a Generative Analysis of a Post-Creole Speech Continuum", in Dell Hymes (ed.), *Pidginization and Creolization of Language*, Cambridge, Eng., Cambridge University Press, 349—370.

Carroll, John B., 1960. „Vectors of Prose Style", in Sebeok (ed.), 1960, 283—292.

Cedergren, Henrietta J., David Sankoff, 1974. „Variable Rules: Performance as a Statistical Reflection of Competence", *Language*, *50*, 333—355.

Chafe, Wallace L., 1970. *Meaning and the Structure of Language*, Chicago, University of Chicago Press.

Chatman, Seymour, & Samuel R. Levin (eds.), 1967. *Essays on the Language of Literature*, Boston, Houghton Mifflin Company.

Chatman, Seymour, (ed.), 1971. *Literary Style: A Symposium*, London & New York, Oxford University Press.

Chatman, Seymour, (ed.), 1973. *Approaches to Poetics*, New York & London, Columbia University Press.

Cherry, Colin, 1961. *On Human Communication*, New York.

Chomsky, Noam, 1957. *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton.

Chomsky, Noam, 1961. „Some Methodological Remarks on Generative Grammar", *Word*, XVII, 263 ff.

Chomsky, Noam, 1964a. „The Logical Basis of Linguistic Theory", în H. G. Lunt (ed.), 1964, 914—978.

Chomsky, Noam, 1964b. „Current Issues in Linguistic Theory", în J. A. Fodor & J. J. Katz (eds.), 1964, 50—118.

Chomsky, Noam, 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., The MIT Press. [1969, *Aspecte ale teoriei sintaxei*, trad. Paul Schveiger și James E. Augerot, București].

Chomsky, Noam, 1966. *Cartesian Linguistics*, New York, Harper & Row.

Chomsky, Noam, 1968. *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich Inc.

Chomsky, Noam, 1971. „Deep Structure, Surface Structure, and Semantic Interpretation", în D. D. Steinberg & L. Jakobovits (eds.), 1971, 183—216.

Chomsky, Noam, 1972. „Some Empirical Issues in the Theory of Transformational Grammar", în Stanley Peters (ed.), *Goals of Linguistic Theory*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 63—130.

Chomsky, Noam, 1972a. *Language and Mind*, (enlarged edition), New York, Harcourt Brace Jovanovich Inc.

Chomsky, Noam, 1976. *Reflections on Language*, London, Temple Smith.

Clark, Eve V., 1973. „What's in a Word? On the Child's Acquisition of Semantics in his First Language", în T. E. Moore (ed.), *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, New York, Academic Press.

Clark, Herbert H., 1974. „Semantics and Comprehension", în Th. Sebeok (ed.), *Current Trends In Linguistics*, XII, The Hague, Mouton, 1291—1428.

Cohen, K., 1972. „Le New Criticism aux Etates-Unis", *Poétique*, 10, 217—243.

Cohen, Ted, 1975. „Figurative Speech and Figurative Acts", în *The Journal of Philosophy*, LXXII, 19, 669—685.

Colby, Benjamin, 1966. „Cultural Patterns in Narrative", *Science*, *151*, 793—798.

Cole, Peter and Jerry L. Morgan (eds), 1975. *Syntax and Semantics, Vol. III: Speech Acts*, New York, Academic Press.
Coppay, F. L., 1977. „The Internal Analysis of Compression in Poetry", *Style, 11*, 1, 19—25.
Crane, S., (ed.), 1952. *Critics and Criticism*, Chicago, Chicago University Press.
Culler, Jonathan, 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, Routledge & Paul Kegan.
Cureton, Richard D., 1979. „E. E. Cummings: A Study of the Poetic Use of Deviant Morphology", *Poetics Today*, I, 1—2, 213—244.
Dijk, Teun A. van, 1970. „Sémantique générative et théorie des textes", *Linguistics*, 62, 66—95.
Dijk, Teun A. van, 1972a. „Some Problems of Generative Poetics", *Poetics, 2*, 5—35.
Dijk, Teun A. van, 1972b. „On the Foundations of Poetics. Methodological Prolegomena to a Generative Grammar of Literary Texts", *Poetics, 5*, 89—123.
Dijk, Teun A. van, 1972c. „Aspects d'une théorie générative du texte poétique", în A. J. Greimas (ed.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 180—205.
Djk, Teun A. van, 1976. „Narrative macrostructures", *PTL*, 3.
Djk, Teun A. van, 1977. *Text and Context*, London-New York, Longman.
Dijk, Teun A. van, (ed.), 1976. *Pragmatics of Language & Literature*, North Holland & American Elsevier, Amsterdam & New York
Dill, Stephen H., 1965. *An Analysis of Some Aspects of Daniel Defoe's Prose Style*, University of Arkansas, Ph. D. Dissertation.
Diver, William, 1963. „The Chronological System of the English Verb", *Word*, 19, 141—181.
Edwards, Thomas R., 1971. *Imagination and Power: A Study of Poetry on Public Themes*, New York.
Elgin, Suzette and John Grinder, 1973. *The Application of Transformational Grammar to Literary Analysis*, în John Grinder and Suzette Elgin, *Guide to Transformational Grammar*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 169—188.
Ellis, John M., 1974. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley and Los Angeles.
Empson, W., 1967. *The Structure of Complex Words*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
Ervin-Tripp, Susan M., 1971. „Sociolinguistics", în J. A. Fishman (ed.), *Advances in the Sociology of Language*, vol. I., The Hague-Paris, 1971 [1975*, 161—179].
Fernandez, J. W., 1974. „The Mission of Metaphor in Expressive Culture", *Current Anthropology, 15*, 2, 119—146.

Ferreiro, Emilia & Hermine Sinclair, 1971. „Temporal Relations in Language", *International Journal of Psychology, 6, 1*, 39—47.
Fillmore, Charles J., 1970. „Verbes de jugement: Essai de description sémantique", *Langage*, V, 56—62.
Fillmore, Charles J., 1971. „Types of Lexical Information", în D. D. Steinberg & L. A. Lakobovits (eds.), 1971, 320—392.
Fillmore, Charles J., 1972. „A Grammarian Book to Sociolinguistics", *Georgetown Monograph Series on Language and Linguistics, 25, 273—287*.
Fillmore, Charles J., & D. Terrence Langedoen (eds.), 1971. *Studies in Linguistic Semantics*, New York, Holt Rinehart & Winston.
Fish, Stanley E., 1967. *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, New York.
*Fish, Stanley E., 1970. „Literature in the Reader: Affective Stylistics", *NLH*, 2, 1970, 123—162.
Fish, Stanley E., 1973a. „What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?", în S. Chatman (ed.), 1973, 109—151.
Fish, Stanley E., 1973b. „How Ordinary is Ordinary Language", *NLH*, V, 41—54.
*Fish, Stanley E., 1976a. „How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", *Modern Language Notes*, 91, 983—1025.
Fish, Stanley E., 1976b. „Interpreting the Variorum", *Critical Inguiry*, 2, 465—485.
Fodor, J. A., & J. J. Katz (eds.), 1964. *The Structure of Language. Readings in the Philosophy of Language*, New Jersey, Prentice Hall Inc.
Fodor, Jerry A., T. G. Bever & M. F. Garret, 1974. *The Psychology of Language*, New York, McGraw Hill.
Fonagy, I., 1961. „Communication in Poetry", *Word*, XVII, 201—210.
Foucault, M., 1975. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
Fowler, Roger, 1972. „Style and the Concept of Deep Structure",*Journal of Literary Semantics, 1*, 5—24.
Fowler, Roger, & Peter Mercer, 1969. „Criticism and the Language of Literature: Some Traditions and Trends in Great Britain", *Style*, III.
Freeman, Donald C., 1970. „Linguistic Approaches to Literature", în D. C. Freeman (ed.), 1970, 5—17.
Freeman, Donald C., (ed.), 1970. *Linguistics and Literary Style*, New York, Holt, Rinehart and Winston Inc.
Frye, Northrop, 1957. *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press. [1972, *Anatomia criticii*, trad. Domnica Sterian

şi Mihai Spăriosu, prefaţă de Vera Călin, Bucureşti, Editura Univers].
Frye, Northrop, 1963. *Fables of Identity*, New York, Harcourt, Brace & World Inc.
Gale, R., 1971. „The Fictive Use of Language", *Philosophy*, 46.
Garvin, Paul L., (ed.), 1964. *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, Washington D. C., Georgetown University Press.
Geertz, Clifford, 1973. *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
Geertz, Clifford, 1976. „Art as a Cultural System", *Modern Language Notes*, *91*, 1473—1499.
Giglioli, P. P., (ed), 1972. *Language and Social Context*, Harmondsworth, Penguin.
Goguen, Joseph, 1969. „The Logic of Inexact Concepts", *Synthese*, XIX.
Goguen, Joseph, 1973. „Axioms, Extensions, and Applications for Fuzzy Sets: Language and the Representation of Concepts", Mathematical Sciences Departament, IBM Watson Research Center.
Gordon, James D., 1972. *The English Language: An Historical Introduction*, New York, Thomas Y. Crowell.
Gordon, Davis, & George Lakoff, 1971. „Conversational Postulates", în *Papers from the Seventh Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 63—84.
Gove, Phillip B., (ed.), 1970. *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary*, Springfield, Mass., G. & C. Merriam Company.
Greenberg, Joseph H., (ed.), 1966. *Universals of Language*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
Grice, H. Paul, 1975. „Logics and Conversation", în Cole & Morgan (eds.), 1975.
Gumperz, John J., 1968. „The Speech Community", *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 1968, 381—386. [1975*, 103—111].
Gumperz, John J., 1979. „The Retrieval of Sociocultural Knowledge in Conversation", *Poetics Today*, *1*, 1—2, 273—286.
Guralnik, David B., *et al* (eds.), 1968. *Webster's New World Dictionary*, Cleveland, The World Publishing Company.
Halliday, M.A.K., 1964. „The Linguistic Study of Literary Texts", în H. G. Lunt (ed.), 1964, 302—307.
Harris, Z. S., 1951. *Methods in Structural Linguistics*, Chicago, University Press.
Havránek, Bohuslav, 1964. „The Functional Differentiation of the Standard Language", în P. L. Garvin (ed.), 1964, 3—16.
Hendricks, William O., 1969. „Three Models for the Description of Poetry", *Journal of Linguistics*, *5*, *1*, 1—22.

Hendricks, William O., 1973. *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, The Hague, Mouton.
Hendricks, William O., 1976. *Grammars of Style and Styles of Grammar*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company.
Holland, Norman, 1975. *5 Readers Reading*, New Haven, Yale University Press.
Hymes, Dell, 1960. „Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets", în Th. A. Sebeok (ed.), 1960, 109—131.
Hymes, Dell H., 1961. „On Typology of Cognitive Styles in Language", *Anthropological Linguistics*, III, *1*, 22—54.
Hymes, Dell, 1964. „Introduction: Toward Ethnographies of Communication", *American Anthropologist*, 66, 6, (Part. 2), 12—25. [1972, în P. P. Giglioli (ed.), 21—44].
Hymes, Dell (ed.), 1964. *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, New York, Harper & Row.
Hymes, Dell, 1968. „The Ethnography of Speaking", în J. A. Fishman (ed.), *Readings in the Sociology of Language*, The Hague-Paris. [1975*, 51—67].
Hymes, Dell, 1971. „Competence and Performance in Linguistic Theory", in R. Huxley & E. Ingram (eds.), *Language Acquisition Models and Methods*, New York, Academic Press, 3—28.
Hymes, Dell, 1972. „Models of Interaction of Language and Social Life", în D. Hymes and J. Gumperz (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
Hymes, Dell, 1973. „Toward Linguistic Competence", *Texas Working Papers in Sociolinguistics*, *16*.
Hymes, Dell, 1977. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, London, Tavistock.
Hymes, Dell, 1978. „Comments on Soviet 'Semiotics and Criticism'", *NLH*, IX, No. 2, 389—398.
Iser, Wofgang, 1975. „The Reality of Fiction", *NLH*, VII, *1*, 7—38.
Jakobson, Roman, 1960. „Linguistics and Poetics", în Thomas A. Sebeok (ed.), 1960, 350—377. [1964. „Lingvistică şi poetică", în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 83—125].
Jakobson, Roman, 1973. *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
Jauss, H. R., 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main.
Kachru, Braj B., & Herbert F. W. Stahlke (eds.), 1972. *Current Trends in Stylistics*, Edmonton, Linguistic Research, Inc.
Katz, Jerrold J., 1972. *Semantic Theory*, New York, Harper and Row.
Katz, J. J., & J. A. Fodor, 1963. „The Structure of a Semantic Theory", *Language*, XXXIX, 170—210.

Katz, J. J., & P. M. Postal, 1964. *An Integrated Theory of Linguistic Description*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
Kennedy, R. A., & A. L. Wilkes, 1971. „Functional Structure in Sentence: A Performance Analysis", *The Quarterly Journal of Experimental Psychology, 23*, 214—224.
Koch, Alfred, 1963. „On the Principles of Stylistics", *Lingua*, XII, 418 ff.
Kreuzer, H., & R. Gunzenhauser (eds.), 1965. *Mathematik und Dichtung*, Munich, Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.
Krieger, Murray, 1969. *The New Apologists for Poetry*, Bloomington-London, Indiana University Press.
Kristeva, J., 1975. „The system and the speaking subject", în Thomas A. Sebeok, (ed.), 1975.
Kuhn, Thomas S., 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*, International Encyclopedia of Unified Science, Volume 2, Chicago, University Press.
Labov, W., 1964. „Phonological Correlates of Social Stratifications", *American Anthropologist, 66, 6*, (Part 2), 164—179.
Labov, W., 1969. „Contraction, Deletion, and the Inherent Variability of the Copula", *Language*, 45, 715—762.
Labov, W., 1972. *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsilvania Press. [1975*, 67—85].
Labov, William, 1974. „Grammars and Linguistic Intuitions", în W. J. M. Levelt (ed.), 1974, 14—64.
*Labov, W., & J. Waletzky, 1967. „Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience", în June Helm (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, Washington, 1967, 12—44.
Labov, W., P. Cohen & C. Robins (n.d.). *Final Report on Project 3091*. Cooperative Research Branch, U. S. Office of Education.
Lakoff, George, 1970. „Natural Logic and Lexical Decomposition". *Papers from the Sixth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, Department of Linguistics.
Lakoff, George, 1971a. „Linguistics and Natural Logic". *Synthese, 22, 151—271.*
Lakoff, George, 1971b. „On Generative Semantics", în Dany D. Steinberg & Leo A. Jakobovits (eds.), 1971, 232—296.
Lakoff, George, 1972. „Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concept", *Papers from the Eighth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, Department of Linguistics.
Lakoff, George, 1973. „Fuzzy Grammar and Performance/Competence Terminological Game", în Claudia Corum *et al.* (eds.), *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago Linguistic Society, 271—291.

Lakoff, Robin, 1972. „Language in Context", *Language, 48*, 907—927.
Langendoen, Terence D., Nancy Kalish-London & John Dore, 1973. „Dative Questions: A Study in the Relation of Acceptability to Grammaticality of English Sentence Type", *Cognition*, 2, 451—478.
Levelt, W. J. M., 1970. „Hierarchical Chunking in Sentence Processing", *Perception and Psychophysics, 8*, 99—103.
Levelt, W. J. M., (ed.), 1974. *Formal Grammars and Psycholinguistics*, III, The Hague, Mouton.
Levin, Samuel R., 1962. *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton.
Levin, Samuel R., 1963. „Deviation — Statistical and Determinate — in Poetic Language", *Lingua*, XII, 276—290.
Levin, Samuel R., 1964. „Poetry and Grammaticalness", în H. G. Lunt (ed.), 1964. [1967, în S. Chatman, S. R. Levin (eds.), 1967, 224—230].
Levin, Samuel R., 1965a. „Statistische und determinierte Abweichung in poetischer Sprache", în H. Kreuzer and R. Gunzenhauser (eds.), 1965, 33—47.
*Levin, Samuel R., 1965b. „Internal and External Deviation in Poetry", *Word, 21*, 2, 225—237.
Levin, Samuel R., 1971a. „The Conventions of Poetry", în S. Chatman (ed.), 1971, 177—196.
*Levin, Samuel R., 1971b. „The Analysis of Compression in Poetry", *Foundations of Language, 7, 1*, 38—55.
Levin, Samuel R., 1976. „Concerning What Kind of Speech Act A Poem Is", în Teun A. van Dijk (ed.), 1976.
Levin, Samuel R., 1978. *The Semantics of Metaphor*, Johns Hopkins University Press.
Lotman, J. M., 1976. *Analysis of the Poetic Text*, (transl. D. Barton Johnson), Ann Arbor, Ardis.
Lotman, J. M., *et al.*, 1975. „Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic Texts)", în Thomas A. Sebeok (ed.), 1975, 57—83.
Love, Glen A., and Michael Payne (eds.), 1969. *Contemporary Essays on Style*, Glenview, Illinois.
Lunt, H. G., (ed.), 1964. *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists*, The Hague, Mouton.
Lyas, Colin, (ed.), 1971. *Philosophy and Linguistics*, Macmillan, St Martin's Press.
Lyons, John, 1968. *Introduction to Theoretical Linguistics*, London, Cambridge University Press.
Lyons, John, 1970. *Noam Chomsky*, New York, The Viking Press,
Lyons, John, (ed.), 1970. *New Horizons in Linguistics*, Harmondsworth, Penguin.

Lyons, John, 1977. *Semantics,* Cambridge, University Press.
Mack, Dorothy, 1975. „Metaphoring as Speech Act: Some Happiness Conditions for Implicit Similes and Simple Metaphors", *Poetics, 4,* 221—256.
Maclay, H., 1971. „Overview", în Steinberg, Jakobovits (eds.), 1971, 157—182.
Makkai, Adam, 1971. „Degrees of Nonsense, or Transformation, Stratification, and the Contextual Adjustability Principle", *Papers from the Seventh Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society,* 479—492.
Martin, Edwin, 1970. „Toward an Analysis of Subjective Phrase Structure", *Psychological Bulletin, 74,* 153—166.
Matthews, R. J., 1971. „Concerning a Linguistic Theory of Metaphor", *Foundations of Language, 7,* 413—425.
McCawley, James, 1968. „The Role of Semantics in a Grammar", în E. Bach & R. Harms (eds.), 1968.
McLain, Richard, 1976. „Literary Criticism versus Generative Grammars", *Style,* X, *3,* 231—253.
McLain, Richard, 1977a. „Now you see it, now jou don't: Literature and the Art of Semantic Prestidigitation", *Poetics, 6,* 41—54.
McLain, Richard, 1977b. „The Problem of Style: Another Case in Fuzzy Grammar", *Language and Style,* (Summer), 52—65.
Mehlman, J., 1976. „Teaching reading: the case of Marx in France", *Diacritics,* (Winter), 10—18.
Merleau-Ponty, M., 1973. *The prose of the world,* (transl. J. O'Neill), Evanston, Northwestern University.
Messing, Gordon M., 1971. „The Impact of Transformational Grammar upon Stylistics and Literary Analysis", *Linguistics, 66,* 56—73.
Metz, C., 1968. *Essais sur la signification du cinema,* Paris.
Moore, T. E., (ed.), 1973. *Cognitive Development and the Acquisition of Language,* New York, Academic Press.
Morson, G. S., 1978. „The Heresiach of Meta", *PTL, 3,* 409—418.
Mukařovský, J., 1964. „Standard Language and Poetic Language", în Paul L. Garvin (ed.), 1964, 17—30.
Ohmann, Richard, 1964. „Generative Grammar and the Concept of Literary Style", *Word, 20,* 423—439.
Ohmann, Richard, 1966. „Literature as Sentences", *College English* jan. [1967, în S. Chatman & S. R. Levin (eds.), 231—238].
Ohmann, Richard, 1971a. „Speech, Action, and Style", în S. Chatman (ed.), 1971, 241—254.
*Ohmann, Richard, 1971b. „Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric,* IV, 1—19.

Ohmann, Richard, 1972. „Instrumental Style", în Braj B. Kachru & H. Stahlke (eds.), 1972, 115—141.
*Ohmann, Richard, 1973. „Literature as Act", în S. Chatman (ed.), 1973, 81—107.
Ohmann, Richard, 1974. „Speech, Literature, and the Space Between", *New Literary History, 5,* 37—63.
Pettit, P., 1975. *The Concept of Structuralism,* Berkeley, University of California Press.
Plath, Warren 1961. „Mathematical Linguistics", în Christine Mohrmann, Alf Sommerfelt & Joshua Whatmough (eds.), *Trends in European and American Linguistics 1930—1960,* Utrecht, 1961, 27—30.
Pratt, Marie Louise, 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington, Indiana University Press.
Price, J. T., 1974. „Linguistic Competence and Metaphorical Use", *Foundations of Language, 11,* 253—256.
Postal, Paul, 1970. „On the Surface Verb Remind", *Linguistic Inquiry,* Vol. I, No. 1.
Propp, V., 1958. *Morphology of the Folktale,* Bloomington, Indiana, Publications of the Research Center in Anthropology Folklore and Linguistics. [1970, *Morfologia basmului,* trad. Radu Nicolau, studiu introductiv și note Radu Niculescu, București, Editura Univers].
Read, Allen Walker, (forthcoming). „The Segmenting of Meanings in Lexicographical Practice", *Journal of Linguistics.*
Reddy, M. J., 1969. „A Semantic Approach to Metaphor", *Papers from the Fifth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society,* edited by Robert I. Binnick *et al.,* Chicago, Department of Linguistics.
Reddy, M. J., 1972a. „Reference and Metaphor in Human Language" Unpublished Ph. d. Dissertation, University of Chicago, Department of English.
Reddy, M. J., 1972b. *Linguistics and Literary Skills (Preliminary Draft),* Columbia University, Department of English (Reproduced).
*Reddy, Michael, 1973. „Formal Referential Models of Poetic Structure", *Papers From the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society,* Chicago, Chicago Linguistic Society, 493—518.
Richards, I. A., 1924. *Principles of Literary Cricitism,* London, Routledge and Kegan Paul Ltd. [1974, *Principii ale criticii literare,* trad. Florica Alexandrescu, cuvînt înainte de Anca Roșu, București, Editura Univers].
Riffaterre, M., 1959. „Criteria for Style Analysis", *Word, 15,* 154—174.
Riffaterre, M., 1960. „Stylistic Context", *Word, 16,* 207—218.
Riffaterre, M., 1964. „The Stylistic Function", în H. G. Lunt (ed.), 1964.

Riffaterre, M., 1966. „Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's *Les Chats*", *Yale French Studies, 36-37*, 200—242.

Romanowsky, S., 1974. *L'Ilusion chez Decartes: la structure du discours Cartesien*, Paris, Klinksieck.

Ruwet, N., 1972. „Limites de l'analyse linguistique en poétique", în *idem, Langage, musique, poesie*, Paris, Seuil, 210—227.

Said, E., 1975. *Beginnings*, New York, Basic Books.

Saporta, S., 1960. „The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language", în Thomas A. Sebeok (ed.), 1960, 82—93. [1964, „Aplicarea lingvisticii la studiul limbajului poetic", în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, 162—177].

Sapir, E., 1949. *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, (ed. David G. Mandelbaum), Berkeley, University of California Press.

Sartre, J.-P., 1966. *What is Literature?*, (transl. Bernard Frechtman), New York.

Schatzman, L., & A. Strauss, 1955. „Social Class and Modes of Communication", *American Journal of Sociology*, LX, 329 ff.

Searle, J. R., 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press.

Searle, J. R., (ed.), 1971. *The Philosophy of Language*, Oxford, University Press.

Searle, J. R., 1972. „Chomsky's Revolution in Linguistics", *The New York Review of Books*, XVII, June 29, 1972, 4th week [1974, în T. Harman (ed.), *Essays on Noam Chomsky*, New York, 201—233].

*Searle, J. R., 1975. „The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History, 6*, 2, 319—332.

Searle, J. R., 1976. „A Classification of Illocutionary Acts", *Language in Society*, 5, 1—23.

Searle, J. R., 1979. „Le sens litteral", *Langue Francaise, 42*, 34—46.

Sebeok, Th. A., (ed.), 1960. *Style in Language*, Cambridge, Mass., The MIT Press.

Sebeok, Th. A., (ed.), 1975. *The tell-tale sign*, The Peter De Ridder Press.

Segre, C., 1973. *Semiotics and Literary Criticism*, The Hague, Mouton.

Silverstein, Michael, 1976. „Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description", in K. H. Basso & H. A. Selby (eds.), 1976, 11—55.

Shklovsky, V., 1968. „A Parodying Novel: Sterne's Tristam Shandy", *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, (ed. John Traugott), Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 66—89.

Smith, Barbara, 1975. „On the Margins of Discourse", *Critical Inquiry*, I, June, 769—798.

Steinberg, D. D., & L. A. Jakobovits (eds.), 1971. *Semantics: An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics, and Psychology*, Cambridge, University Press.

Steiner, G., 1975. *After Babel*, London, Oxford University Press.

Strawson, P. I., 1963. *Individuals*, New York.

Sutherland, R. D., 1970. *Language and Lewis Carroll*, The Hague, Mouton.

Tanaka, R., 1972. „Action and Meaning in Literary Theory", *Journal of Literary Semantics, 1*, 41—56.

Thorne, James P., 1965. „Stylistics and Generative Grammar", *Journal of Linguistics, 1*, 49—59.

Thorne, James P., 1969. „Poetry, stylistics and imaginary grammars", *Journal of Linguistics, 5*, 147—150.

Thorne, James P., 1970. „Generative Grammars and Stylistic Analysis", în J. Lyons (ed.), 1970, 185—197.

Traugott, Elizabeth 1973a. „Language Change, Linguistic Acquisition, and the Genesis of Spatio-temporal Terms", *Paper presented at the First International Conference on Historical Linguistics*, Edinburgh, September 1973.

*Traugott, Elizabeth, 1973b. „Generative Semantics and the Concept of Literary Discourse", *Journal of Literary Semantics, 2*, 5—22.

Traugott, Elizabeth, 1974. „Style as Chameleon: Remarks on the Implications of Transformational Grammar and Generative Semantics for the Concept of Style", în *Festschrift for A. A. Hill*, (ed. Edgar Polonie), Werner Winter & M. A. Jazayery.

Tynianov, J., 1971. „On Literary Evolution", în L. Matejka & K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., The MIT Press.

Tynianov, J., 1972. „Problems in the Study of Language and Literature", (in collaboration with Roman Jakobson), în T. Richard & Fernande M. De George (eds.), *The Structuralists*, Garden City, Doubleday.

Umiker-Sebeok, D. Jean, 1977. „Semiotics of Culture: Great Britain and North America", *Annual Review of Anthropology, 6*, 121—135.

Urban, Wilbur Marshall, 1939. *Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism*, New York, The Mac Millan Company.

Vološinov, V. N., 1976. *Freudianism: A Marxist critique*, (transl. I. R. Titunik & N. H. Bruss), New York, Academic Press.

Wainer, Harold, & William Berg, 1972. „The Dimensions of De Maupassant: A Multidimensional Analysis of Student's Perception of Literature", *American Educational Research Journal, 9*, 485—491.

Watt, W. C., 1974. „Mentalism in Linguistics II", *Glossa, 8*, 3—40.

Weinreich, Uriel, 1966. „Explorations in Semantic Theory", în Steinberg, Jakobovits (eds.), 1971, 308—328.
Wellek, René, 1960. *Closing Statement*, în Th. A. Sebeok, (ed.), 1960, 408—419.
Wellek, R. & A. Warren, 1949. *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & World Inc. [1967, *Teoria literaturii*, trad. Rodica Tiniș, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru literatură universală].
Wheelwright, Ph., 1954. *The Burning Fountain*, Bloomington, Indiana University Press.
Wheelwright, Ph., 1962. *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press.
White, H., 1973. *Meta-history*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
Whitehall, H., 1957. „From Linguistics to Poetry", *English Institute Essays*, New York, Columbia University Press.
Whorf, Benjamin Lee, 1956. *Language, Thought, and Reality* (ed. John B. Carroll), Cambridge, The MIT Press.
Widdowson, H. G., 1972. „On the Deviance of Literary Discourse", *Style*, *6*, *3*, 294—308.
Wilden, A., 1972. *System and Structure*, London, Tavistok Publ.
Wimsatt, W. K., & Monroe C. Beardsley, 1954. *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press.
Winner, J. P., & T. G. Winner, 1977. „The semiotics of cultural texts", *Semiotica*, *18*, 101—156.
Wittgenstein, L., 1953. *Philosophical Investigations*, (transl. G. E. M. Anscombe), New York, The Macmillan Company.
Ziff, Paul, 1964. „On Understanding Utterances", în J. A. Fodor & J. J. Katz (eds.), 1964, 390—399.

---

* Asteriscul înaintea numelor de autori indică textele reținute în volumul de față; prin [1975*] am indicat titlurile traduse, integral sau parțial, în Liliana Ionescu-Ruxăndoiu și Dumitru Chițoran, *Sociolingvistica. Orientări actuale*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975.